Die

Schule Martin Schongauers

am Oberrhein.

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Facultät der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg

zur Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt

von

Daniel Burckhardt

aus Basel.

Basel 1888.

Druck von Felix Schneider

(Adolf Geering).

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547619_0158

Die

Schule Martin Schongauers

am Oberrhein.

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Facultät der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg

zur Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt

von

Daniel Burckhardt

aus Basel.

Basel 1888.

Druck von Felix Schneider

(Adolf Geering).

Die

Schule Martin Schongauers

am Oberrhein.

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät der Univ. Basel zur Erlangung der

Doktorwürde

vorgelegt

von

Daniel Burckhardt

aus Basel

Basel 1888.

Druck von Georg Schmidt

vorm. Detloff.

Die Schule Martin Schongauers

am Oberrhein.

Meinen Eltern gewidmet.

Seit Wurzbach[1]) seine vielbesprochene und vielumstrittene Untersuchung über Martin Schongauer veröffentlicht hat, ist die kunstgeschichtliche Literatur durch eine grosse Zahl werthvoller Studien bereichert worden, die ein beträchtliches zur Kenntniss des alten Meisters von Colmar beitrugen.

Einzelne dieser Schriften, die ursprünglich wohl nur den Character einer Kritik der Wurzbach'schen Arbeit tragen wollten, haben diesen engen Rahmen bald verlassen und zu selbständigen neuen Forschungen geführt, die wichtige Resultate zu Tage förderten. Ich nenne hier vor allem den Aufsatz von Scheibler (Repert. der Kunstwissenschaft VII, 31 ff.), welcher in mancher Beziehung, besonders was die Thätigkeit Schongauers als Maler betrifft, als Ausgangspunkt genommen werden darf. Eine Art von Ergänzung dieser Arbeit lieferte v. Seidlitz (Repert. VII, 169 ff.), der es unternahm, die Schongauer'schen Stiche nach Styl und Technik chronologisch zu ordnen. Lübkes „Schongauerstudien" (Zeitschrift für bild. Kunst 1880—81, 74 ff.) enthalten ebenfalls eine Reihe feiner Beobachtungen. Die frühern ganz unkritischen Schriften eines Fiorillo,[2]) von Quandt[3]) und Goutzwiller[4]) dürfen wir heutzutage getrost als veraltet bezeichnen. Waagen,[5])

[1]) A. v. Wurzbach. Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke. 1880.

[2]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. 1815—20.

[3]) v. Quandt, Kunstblatt 1840. 324.

[4]) Gutzwiller, le musée de Colmar. 2e édition. 1875.

[5]) Waagen. Kunstwerke und Künstler in Deutschland. 1845. Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. 1862.

Kugler,[1]) Förster[2]) und Schnaase[3]) beschränken sich doch meist nur auf eine geistvolle Beschreibung der einzelnen Werke und halten an der alten Tradition gewöhnlich fest. Erst Galichon[4]) hat das Verdienst, eine kritische Sonderung der Stiche versucht zu haben. Woltmann[5]) und W. Schmidt[6]) haben es zuerst unternommen, in Arbeiten grössern Umfangs die gesammte künstlerische Thätigkeit Schongauers zusammenhängend zu schildern. Hand in Hand mit diesen neuern Untersuchungen giengen die archivalischen Forschungen von His[7]) und Gérard.[8]) Leider ist heute wieder das als sicher betrachtete Todesjahr Schongauers bedenklich in Frage gestellt. Gérard selbst gesteht oft ein, dass das sehr lückenhafte Colmarer Archiv nicht dazu angethan sei, uns nur einigermassen genügenden Aufschluss über die einzelnen Künstler zu geben.

Sind wir nun über das äussere Leben Schongauers schlecht genug unterrichtet, so ist doch eine beträchtliche Zahl von Werken vorhanden, mit deren Hilfe es nicht schwer fällt, sich ein klares Bild von der Persönlichkeit Schongauers als Künstler zu machen. Natürlich bieten die Stiche — sicher beglaubigte Arbeiten des Meisters — das vornehmste Hilfsmittel zur Fixirung seines Kunstcharacters dar. Gefährlicher schon ist es, mit den Tafelbildern zu operiren, von welchen kein einziges urkundlich als Werk des Colmarer Meisters bezeichnet ist. Dennoch dürfen wir aber mit höchster Wahrscheinlichkeit gegen 20 Gemälde als authentische Werke Schongauers betrachten, Werke, die aber leider fast sämmt-

---

[1]) Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei. II. 2. Aufl.

[2]) Förster, Geschichte der deutschen Kunst. 1861—60.

[3]) Schnaase, Geschichte der bild. Kunst. VIII.

[4]) Galichon, Gazette des beaux Arts. III. 1859.

[5]) Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. 1876.

[6]) W. Schmidt. Martin Schongauer in Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. 1875. I.

[7]) His, das Todesjahr Martin Schongauers. Archiv für die zeichnenden Künste. 1867.

[8]) Gérard, les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. 1872.

lich nur einer einzigen Periode des Meisters — seiner Jugendzeit — angehören. Wir würden also lediglich in einer immerhin stattlichen Anzahl von Stichen den ausgereiften Styl Schongauers kennen lernen, wenn nicht noch ein Mittel vorhanden wäre, neben der Formengebung im allgemeinen auch besonders die Malweise der Spätzeit sich zu vergegenwärtigen. Ich spreche von der namhaften Reihe von Tafelbildern, die im letzten Viertel des XV. und Beginn des XVI. Jahrhunderts im Elsass und dessen Nachbarschaft entstanden sind und zum grossen Theil directe Beeinflussung Schongauers verrathen. Bereits Nagler sprach den Wunsch nach einer Untersuchung der Schongauer'schen Schulwerke aus, auch Scheibler forderte neuerdings zur Erforschung dieser Bilder auf.

Es waren ursprünglich die im Basler Museum befindlichen Handzeichnungen Schongauers und anonymer seiner Kunstrichtung verwandten Meister, die mich anregten, mich dieser Aufgabe zu unterziehen. Im Elsass, wo mir die Kunststatistik von Kraus[1]) trefflich zu Statten kam, und den ihm benachbarten öffentlichen und Privatsammlungen fand ich eine solch reiche Ausbeute von Tafelbildern, dass der Versuch gewagt werden konnte, den aus dem Stecherwerk klar ersichtlichen Entwicklungsgang Schongauers auch mit Gemälden seiner Schule zu illustriren.

Schwierig ist natürlich oft die Unterscheidung zwischen Werken, die Schongauer selbst zugeschrieben werden dürfen, solchen, die in seiner Werkstatt nach seiner Anleitung ausgeführt wurden oder endlich denjenigen, die von oberdeutschen, Schongauer nahe verwandten Künstlern herrühren.

Es ist begreiflicher Weise verlockend, das Beste immer mit dem Meister selbst in Verbindung zu bringen; das weniger gute, handwerksmässig ausgeführte, das aber dennoch Styl und Technik des Meisters zeigt, Gesellenhänden zuzuweisen. Wie leicht man hiebei irren kann, ist bekannt.

---

[1]) Kraus, F. X. Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. 1876, 1881. 1883.

Unter sämmtlichen mit der Colmarer Schule zusammenhängenden Tafelbildern sind mir — ausser den oft genannten, in jedem Kunsthandbuch figurirenden Gemälden — nur zwei Werke bekannt, die einen solchen Adel der Form und sorgfältige fast an flandrische Virtuosität erinnernde Ausführung zeigen, dass es wohl nicht zu gewagt ist, nicht nur ihre Composition, sondern sogar theilweise ihre Mache auf Schongauer selbst zurückzuführen. Beide Werke würden der frühesten Jugendzeit angehören.

Eine weitere Reihe von Tafelbildern offenbart eine Composition, die Schongauers wohl werth wäre, während die Vollendung flüchtig und handwerksmässig ist. Ob man hier Werkstattbilder oder eigenhändige, schlecht bezahlte und deshalb gering gearbeitete Werke des Meisters selbst zu erkennen hat, muss man billig dahingestellt sein lassen.

Treffen wir hingegen Bilder, unzweifelhafte Arbeiten der Colmarer Schule, in welchen einfach einzelne Stiche — auch Combinationen mehrerer kommen vor — copirt sind, so werden dieselben wohl mit Sicherheit als Gesellenarbeit aufgefasst werden dürfen, da es einleuchtet, dass nur bei ganz untergeordneten Bestellungen der Meister es wagen durfte, frühere, allbekannte Werke zu reproduciren. In der That zeigen auch die meisten in diese Categorie fallenden Tafeln ganz geringe handwerksmässige Ausführung. Einzelne Fälle, dass Schongauer sowohl auf Tafelbildern als auch auf Stichen frühere Motive wieder benützt hat, werde ich besonders anführen.

Von der Unzahl von Bildern anderer Schulen, die auf Schongauers Stecherwerk zurückgehen, kann natürlich hier nicht gesprochen werden, von hohem Interesse sind uns dagegen solche Tafeln, welche alte, verlorene Originalcompositionen Schongauers zu wiederholen scheinen.

Was die Anordnung meiner Arbeit anbelangt, so glaubte ich am besten der Besprechung der einzelnen Werke das jeweilige Entwicklungsstadium des Schongauer'schen Styls, wie es sich aus Stichen und Tafelbildern ergiebt, zu Grunde

zu legen: die in Betracht kommenden Werke sollen also in einer Art von chronologischer Reihenfolge aufgeführt werden. (Bei einer nochmaligen Prüfung der bisherigen Resultate der Schongauerforschung wurde ich über manche streitige Punkte neu aufgeklärt; über das einzelne werde ich ausführlich berichten.)

Naturgemäss zerfallen also die zu besprechenden Bilder in folgende Categorien:

1) Werke der Frühzeit noch unter starkem Einfluss der flandrischen Malerei.
2) Werke der mittleren Zeit; der typische Schongauer'sche Styl bildet sich aus.
3) Werke der Spätzeit.

In einem vierten Capitel gedenke ich die Schicksale der Schule nach Schongauers Tod zu besprechen und als Anhang einige Notizen über die vom Colmarer Meister ganz abhängige schweizerische Malerei des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts zu geben.

Capitel I.

Frühzeit, Ueberwiegen des flandrischen Einflusses.

Die Werke dieser Periode reichen etwa bis in die Mitte der siebziger Jahre des XV. Jahrhunderts. Von Tafelbildern Schongauers, von welchen auszugehen sein wird, ist in erster Linie die Madonna im Rosenhag, in zweiter der Passionscyclus des Museums von Colmar zu nennen. Die Jungfrau im Rosenhag ist bekanntlich 1473 datirt, die Passion muss vor 1477 entstanden sein. Unzweifelhaft sind die genannten Werke die frühesten [1]) uns erhaltenen Tafelbilder

[1]) Sidney Colvin hat in den „Jahrbüchern der königl. preussischen Kunstsammlungen“ 6, 69 ff. als Beginn der künstlerischen Thätigkeit Schongauers die Jahre 1465—1466 in Vorschlag gebracht. Leider aber basirt seine ganze Hypothese auf der a. a. O. publicirten Zeichnung, welche mit Schongauers Monogramm und dem Datum 1460 versehen ist. Gegen die Echtheit der Skizze und diejenige des Monogramms wird wohl kaum etwas einzuwenden sein, verdächtig ist allein die Jahreszahl. Sidney Colvin unterlässt nun nicht zu versichern, dass die Tinte von Zeichnung und Monogramm durchaus dieselbe sei. Der dem Aufsatz beigefügte Lichtdruck zeigt jedoch unglücklicher Weise nur allzu deutlich, dass die Zahl 1469 mit einer weit schwärzeren Tinte aufgesetzt ist als Monogramm und Zeichnung und deshalb sicherlich das Werk eines modernen Fälschers ist, welcher dem Blatte durch diess frühere Datum einen gewissen Nimbus verleihen wollte. Stylistisch gehört übrigens der reizende Entwurf, wie Sidney Colvin richtig bemerkt, durchaus in die Nähe der klugen und thörichten Jungfrauen, (Bartsch 77—86) nicht allein der Kopftypus beweisst diess, sondern auch die reinen Kreuzschraffirungen, welche deutlich an Stechermanier erinnern. Sidney Colvin scheint sich übrigens der Tragweite seiner Behauptung nicht ganz bewusst gewesen zu sein. Wäre die Zeichnung wirklich anno 1469 entstanden, so würde das Datum der Madonna im Rosenhag

Schongauers. v. Seidlitz (a. a. O. 171 ff.) führt als Stiche der ersten Jugendzeit Schongauers den Schmerzensmann (Bartsch 69), die Madonna von Engeln gekrönt (B. 31), und die Madonna mit dem Papagei (B. 29) an. Die Madonna (B. 31) ist der Schraffirungsmanier nach der älteste Stich Schongauers, mit hoher Wahrscheinlichkeit dürfen wir sogar sagen, dass sie sein ältestes Werk überhaupt sei. Zuerst könnte man zwar vermuthen, die strenge und herbe „Jungfrau im Rosenhag" sei ältern Datums als die bedeutend anmuthigere Madonna des Stiches. Eine genaue Untersuchung ergiebt jedoch das Gegentheil. Vergleichen wir zuerst die Draperien. Der Faltenwurf des Stiches zeigt weit scharfbrüchigere Motive als

---

ein Falsificat sein, denn es erscheint doch unglaublich, dass Schongauer später plötzlich wieder von seinem typischen Styl abgewichen und nochmals in seinen flandrischen Jugendreminiscenzen aufgelebt wäre. Bleiben wir also ruhig bei Wurzbach's Annahme, der 1450 als Geburtsjahr Schongauers vorschlägt; die Folge der Jungfrauen und mit derselben auch die genannte Zeichnung wäre somit etwa in die ersten achtziger Jahre zu setzen.

Es könnte übrigens noch directer, als es Wurzbach thut, bewiesen werden, dass Schongauer gegen das Jahr 1450 geboren ist. In den Colmarer Bürgerrollen, treffen wir die Brüder Martins Ludwig und Paul verzeichnet, die sich 1493 und 1494 das Bürgerrecht erwarben. Martin Schongauer findet sich in diesen ausführlichen Listen nicht erwähnt, obschon er ebenfalls Bürger von Colmar gewesen sein muss, da er ja einer bedeutenden Werkstatt vorstand und also zünftig war. Schongauer war eben bereits durch seine Geburt als Sohn eines Colmarerbürgers im vollen Genuss des Bürgerrechts und brauchte sich also nicht mehr besonders aufnehmen zu lassen wie seine Brüder, welche also vor der Übersiedelung ihres Vaters nach Colmar resp. seiner Aufnahme ins Bürgerrecht geboren sein müssen. 1465 erlangte der Vater Caspar Schongauer das Bürgerrecht, somit ist es klar, dass sein Sohn Martin erst nach diesem Termin geboren sein kann. Es dürfte somit die Lesart auf dem Münchnerbilde 1483 gesichert sein. Im neuesten Catalog des Berliner Museums finden wir bereits als frühestes Geburtsdatum das Jahr 1445 angenommen, doch scheint sich diese Notiz lediglich auf den Passus des bekannten Zeddels hinter Schongauers Münchner Porträt zu gründen, wo zu lesen steht: „Mayster Martin Schongauer .... geboren zu Colmar." Die Stelle beweist durchaus nichts für das Jahr 1445. Martin Schongauer könnte nach ihr in Colmar geboren sein, lange bevor sein Vater das dortige Bürgerrecht erworben hat.

der des Gemäldes, er ist mit all seinen Details der Uebung Rogiers v. d. Weyden noch nahe verwandt; auch was den Kopftypus anbelangt, so erinnert der Stich weit eher als die Tafel an Flandern. Noch einige Einzelheiten weisen deutlich dem Stich die Priorität zu. Die linke Hand der Madonna ruht hier am Körper des Kindes, welches sie durch eine sanfte Bewegung gegen ihre Brust drückt. Auf dem Gemälde copirte Schongauer diess frühere Motiv auf das genaueste. Doch hatte er hier das Kind auf den linken Arm der Mutter gelegt und die leichte Handbewegung der Madonna, welche auf dem Stiche so schön wirkt, ist jetzt auf dem Gemälde gegenstandslos geworden.

Die hübschen Engel des Stiches gedachte der Meister auch wieder auf dem Gemälde anzubringen. Dort schmiegen sie sich sanft dem Madonnenkopfe an und blicken in liebender Verehrung zu dem kleinen Christus herunter.

Dieses Motiv konnte Schongauer auf seinem Gemälde nicht in ganz gleicher Weise verwerthen. Ueber dem Haupte der Jungfrau hatte er auf seiner Tafel noch einen grossen Raum, welcher gehörig ausgefüllt sein musste.[1])

Die Engel mit der Krone mussten also etwas auseinander gerückt werden. Die verticale Richtung ihrer schwebenden Körper verwandelte der Künstler auf dem Gemälde in eine annähernd horizontale und die hübsche Einzelheit ihres Herabblickens auf Christus musste somit aufgegeben werden.

Diesen ältesten aller erhaltenen Werke Schongauers reiht nun Scheibler[2]) unmittelbar eine weitere Gruppe von Stichen an: Die grosse Geburt (B. 4), die Versuchung des Antonius (B. 9), die Kreuzigung (B. 22) u. a. m.

Diese sämmtlichen Blätter gehören stylistisch einer weit spätern Zeit an, gerade die grosse Geburt zeigt doch schon den eigenthümlich schongauer'schen Typus, die herben flan-

[1]) Ich spreche von dem ehemaligen Format der Madonna im Rosenhag, wie wir es auf dem Bildchen von Dr. Sepp noch sehen.

[2]) Scheibler, a. a. O. 35 ff.

drischen Charactere sind bereits der süssen Innigkeit des oberdeutschen Malers gewichen. Wenn Wurzbach[1]) gefunden hat, dass eine Aehnlichkeit zwischen den Engeln der grossen Geburt und denjenigen der Krönung Mariä bestehe, so beweist dies kaum etwas für die Zusammengehörigkeit der beiden Stiche. Auf beiden Blättern treffen wir den Engeltypus Rogiers, welchem Schongauer während seines ganzen Lebens treu geblieben ist. — Ich werde weiter unten zu erklären versuchen, weshalb die technisch so eng verwandten Blätter („Gruppe der Madonna mit dem Papagei," wie sie Wurzbach nennt, und „Gruppe der grossen Geburt") stylistisch so weit auseinander liegen.

Doch betrachten wir nun die andere Categorie der Jugendwerke Schongauers, seine Gemälde.

Die 1473 entstandene Jungfrau im Rosenhag gehört ebenfalls noch ganz in die von flandrischen Reminiscenzen volle Frühzeit und ist zur Erforschung hieher gehörender Werkstattbilder als Ausgangspunkt zu nehmen.

Wir sahen bereits, dass das Bild in einigen Einzelheiten auf einen ältern Stich Schongauers zurückgehe; ganz abgesehen hievon macht es uns auch im übrigen durchaus nicht den Eindruck einer originellen Schöpfung des Meisters. Das Original der Tafel mag irgend ein jetzt untergegangenes Madonnenbild Rogiers oder eines andern Niederländers gewesen sein.

Als ich im Sommer 1886 in Augsburg Gelegenheit hatte, Herlins Nördlingeraltar und Schongauers Jungfrau im Rosenhag neben einander zu sehen, wurde mir die nahe Verwandtschaft der beiden Madonnen sofort klar. In ihrer ganzen Auffassung zeigte sich Herlins Maria der flandrischen Kunstrichtung bedeutend näher stehend, sie wies die für Rogier characteristischen herben und zugleich ausdrucksvollen Züge des Gesichtes auf, während Schongauer nur mehr das Aeusserliche seines Vorbildes aufgefasst hatte. Im übrigen zeigten

[1]) A. a. O. 118.

die beiden Madonnen auch bis ins Einzelne (z. B. die goldenen Haarbänder) volle Uebereinstimmung; die Kinder allerdings hatten die beiden Meister nach ihrem Bedürfniss frei behandelt, Herlin z. B. musste seinen Christus mit dem heil. Lucas in Verbindung bringen.

Das Nördlinger Altarwerk (1488) ist 15 Jahre jünger als die Jungfrau im Rosenhag. Dennoch darf aber nicht angenommen werden, dass Herlin Schongauer copirt hätte oder von ihm beeinflusst worden wäre. Unter all seinen Werken zeigt sich keines, welches sich deutlich an Schongauer anlehnte, kein einziger Stich Schongauers ist je von Herlin benützt worden. Es ist also kaum annehmbar, dass der 1488 in der Vollkraft seines Wirkens stehende Nördlinger Meister seine niederländischen Vorbilder, welche er während seines ganzen Lebens treulich nachgeahmt hatte, plötzlich verlassen hätte, um sich von dem Erstlingswerk seines ihm geistig so fern stehenden Rivalen am Oberrhein inspiriren zu lassen. Trotz der äussern Identität ist die geistige Verwandtschaft der beiden Madonnen doch zu gering, als dass wir an einen gegenseitigen Einfluss glauben könnten. Fragen wir nun nach dem flandrischen Original der beiden Tafeln, so ist dieses, wie schon bemerkt, verloren. Ein Bild des Codex Grimani schien mir hingegen immer eine späte Nachahmung dieses verschollenen Werkes zu sein. Möglich wäre es auch, dass eine nicht mehr existirende Tafel Rogiers, „Madonna von zwei Engeln mit einer Sternenkrone gekrönt," die sich einst bei den Carmelitern in Brüssel befand, Schongauers und Herlins Werke inspirirt hätte.[1])

Dass auch die Passion in Schongauers Frühzeit fallen muss, beweist — abgesehen von allen stylistischen Merkmalen — eine Copie des Stiches „Noli me tangere" (B. 26), welche 1477 datirt ist. Das Original Schongauers muss also vor dieser Zeit entstanden sein. Ziehen wir weiterhin den Umstand in Betracht, dass die 16 Tafeln doch ziemlich flüch-

[1]) Sanderus, Chronicon sacræ Brabantiæ V, II 293.

tige Werke sind, dass bei ihrer Composition und Ausführung der Meister nicht gerade grosse Mühe anwandte und sich theilweise sogar bequem an ältere Vorbilder anlehnte, so ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass er gewiss das Motiv des Noli me tangere vom Stich entlehnt haben würde, wenn derselbe bereits existirt hätte.

Nun zeigt aber gerade das gemalte Noli me tangere sehr viel verwandtes mit den frühesten Schöpfungen Schongauers: Der noch etwas herbe und knochig gebaute Kopf der Magdalena erinnert uns an die Madonna im Halbmond (B. 31), die ungemein fein ausgeführte Rosenhecke mit den Vögeln an die Jungfrau der Sacristei, und so gehen wir also wohl kaum fehl, wenn wir die Passion zugleich mit den drei ersten Stichen und der Madonna im Rosenhag aufführen. Mit ziemlicher Sicherheit dürfen wir also auch diesen Cyclus als ein Werk der ersten siebziger Jahre des XV. Jahrhunderts betrachten, da die Entwicklung von diesen Tafelbildern bis zu dem genannten herrlichen Blatt des Noli me tangere so bedeutend ist, dass gewiss eine Periode von vier Jahren eher zu kurz als zu lang erscheint.

Es darf uns demnach auch nicht überraschen, wenn wir in diesen frühesten Gemälden noch eine ganze Anzahl von Typen finden, die von Rogier direct übernommen sind. Ich nenne nur folgende: Maria, die Mutter Christi zeigt durchweg ältliche Züge (Grablegung Rogiers der National-Galerie von London, Mirafloresaltar in Berlin), Maria Magdalena bis in die Einzelheiten des Costüms von Rogier entlehnt (Kreuzabnahme von Madrid, Pietà im Louvre von Paris, Werk der Schule, Beweinung in den Ufficien von Florenz) Joseph von Arimathia (Madrider Kreuzabnahme, Grablegung der National-Galerie von London). In der gestochenen Passion treffen wir nun keine dieser Typen mehr· Maria ist nicht mehr als Matrone dargestellt, sondern zeigt jugendlich mädchenhafte Züge, Magdalena und Joseph von Arimathia Rogiers sind ebenfalls aufgegeben, letzterer ist aus dem bartlosen Greis in einen kräftigen Jüngling mit üppigem Bart verwandelt worden. Manche Gestalten der

gemalten Passion sind, wie es eine Vorliebe der Niederländer war, in Brocatgewänder gekleidet. Schongauer hat die Brocatgewänder von seiner Kupferstich-Passion entfernt und so wieder um einen Schritt weiter seine flandrischen Vorbilder verlassen.

Auch was den Faltenwurf anbelangt, steht der gemalte Cyclus Rogier weit näher. Seidlitz spricht bei der gestochenen Passion von „tiefen, scharfen Falten der bauschigen Gewänder.“ [1])

Die Worte „tief und bauschig“ drücken die Eigenthümlichkeit der Drapirung treffend aus, gegen das Wort „scharf“ allein möchte ich Protest erheben. Der Bruch der Stoffe ist weit davon entfernt, diess zu sein, er zeigt vielmehr eigenthümlich röhrige Falten, während in dem Gemälde scharfe Motive bei weitem vorherrschen, überhaupt ist hier der ganze Faltenwurf weit kleinlicher und knitteriger als auf den Stichen. Ich erwähne noch, das die Inschriften der Gemälde (z. B. auf den Nimben) noch stark gothisirende Renaissance Majusceln zeigen, während auf den Stichen bereits ganze reine Renaissancebuchstaben sich finden.

Durch diese allerdings mehr auf das Aeusserliche gerichteten Beobachtungen glaube ich dargethan zu haben, dass die 16 Tafeln [2]) den Niederländern und speciell Rogier weit näher stehen als die gestochene Passion. Schongauer hat im spätern Verlauf seines Lebens die auf den Gemälden sich noch so deutlich offenbarende Verwandtschaft mit Rogier beinahe gänzlich verleugnet.

[1]) A. a. O. 176; pag. 177 giebt v. Seidlitz Auskunft über die von uns pag. 10 erwähnte Copie des Stiches „Noli me tangere“.

[2]) Die Rückseiten der Tafeln sind augenscheinlich erst nach Schongauers Tod entstanden, da sie die Kenntniss der spätesten Stiche voraussetzen. Als Kunstwerke können sie nicht in Betracht kommen. Vermuthlich wurden sie zu Ende des XV. Jahrhunderts, als man den frühern, einfachen Altar in einen Wandelaltar umzuändern gedachte, bei einem handwerksmässigen Maler bestellt. Die Aussenseiten der 16 Tafeln scheinen einstmals durch einzeln stehende, monumental aufgefasste Heiligengestalten gebildet gewesen zu sein.

Lübke hat die treffende Bemerkung gemacht, dass die gemalten Compositionen „weit weniger leidenschaftlich und dramatisch“ seien als die gestochenen.[1]) Ist aber nun nicht eine gewisse Handlungslosigkeit und langweilige Stille einer der Hauptfehler der flandrischen Schulen? Schongauer strengte sich auf der gemalten Passion oft an, etwas Leben in seine Gruppen zu bringen, aber, ungeschult wie er war, missriethen ihm diese wohlgemeinten Versuche regelmässig.

Die Tafeln machen uns den Eindruck, dass sie von einem jungen begabten Künstler ausgeführt wurden, der hier die Reminiscenzen seiner Lehrzeit auffrischte, sich mit seinem angelernten Wissen aber nicht zufrieden gab, sondern tastend nach einer höhern, lebenswahreren Auffassung des gegebenen Stoffes suchte. Dass Schongauer selbst der Schöpfer dieses Bildercyclus sei, bezweifle ich nicht. Es ist kaum annehmbar, dass er damals — in seiner frühesten Jugend — bereits über eine Gesellenschar hätte verfügen können.[2])

Ueberdiess ist auch die ganze Vollendung der Tafeln keineswegs so gering, wie sie gewöhnlich dargestellt wird. Sehr vieles ist in spätern Zeiten in ungeschicktester Weise übermalt worden, so dass es heut zu Tage nicht zum Leichtesten gehört, das einstige Colorit herauszuahnen. (Diese Uebermalungen würden sich gewiss unschwer entfernen lassen.) Ausser der Kreuzabnahme und Grablegung[3]) ist aber noch manches Bild erhalten, in welchem wir wohl noch die authentische Pinselführung Schongauers vor uns haben und dem wir unsre volle Bewunderung nicht vorenthalten dürfen. Dass hingegen dennoch der Cyclus — wenigstens zum grossen Theil — in die Categorie der „Gemeinen Gemäl“ gehört, „deren man“ wie Dürer sagt, „einen Haufen machen kann in derselben Zeit, die ein sorgfältig durchgeführtes Werk

[1]) A. a. O. 79.

[2]) Wurzbachs drastische Beschreibung der Ausführung dieser Passionsbilder durch die verschiedenen Gehilfen hat schon Scheibler widerlegt.

[3]) Waagen, K. & K. in Deutschland II, 311 ff.

verlangt," — diess leugne ich nicht im geringsten. Man muss sich jedoch stets hüten, die bekannten, etwas bequemen Worte „zu schwach für den Meister N. N." allzu oft zu gebrauchen. Diese Worte zeugen von ziemlicher Unkenntniss der Malergeschichte des späten Mittelalters, indem fortwährend vergessen wird, dass die damaligen Meister ihren Beruf lediglich als Handwerk trieben. Ein ganz bedeutender Maler konnte es sehr leicht mit seinem künstlerischen Gewissen vereinigen, eine Tafel, die ihm nur wenige Schillinge eintrug, in ein Paar Stunden zu vollenden; er brauchte gar nicht seine Gesellen mit der Ausführung zu betrauen. Solche Werke waren dann natürlich nicht dazu geschaffen, zum Ruhme ihres Schöpfers etwas beizutragen. (Lübke erinnert hier an gewisse Werke des ältern Holbein, an dessen Autorschaft wohl Niemand glauben würde, wenn sie nicht mit der sichern Inschrift bezeichnet wären; in die Categorie dieser Pinseleien gehört übrigens die Colmarer Passion noch lange nicht.) Es wird nun jedermann auffallen, dass die ersten Tafeln des Colmarer Cyclus (bis zur Kreuztragung) ganz gering und flüchtig gemalt sind und durchweg am alten iconographischen [1]) Schema festhalten, während die spätern Scenen eine weit geistreichere, oft originelle Composition und feinere Ausführung zeigen. Vermuthlich malte nun Schongauer die einzelnen Passionsdarstellungen in ihrer natürlichen, chronologischen Reihenfolge. Während seiner Thätigkeit modificirte

[1]) Lübke und Wurzbach haben darauf hingewiesen, dass die Colmarer Bilder mit der gestochenen Passion nichts gemein haben, „wenn gleich", fährt ersterer fort, „einzelne Motive mit ihr zusammentreffen." Letzteres kann nun durchaus nicht geleugnet werden, hingegen beruht diess „Zusammentreffen" lediglich in der Uebereinstimmung gewisser conventioneller Scenen, von welchen nun einmal kein Künstler des XV. Jahrhunderts abzuweichen wagte. Die Limbusdarstellung z. B. ist in beiden Compositionen auf's genaueste nach dem mittelalterlichen Schema ausgeführt. Vergleichen wir die beiden Bilder z. B. mit einer Miniatur des Antiphonars v. St. Peter in Salzburg, (c. 1130; Abb. in d. Geschichte der deutschen Malerei v. H. Janitschek 101) so zeigt sich ihr genaues Anlehnen an die alte Tradition zur Evidenz.

aber der Besteller — das Dominicanerkloster — den Vertrag und setzte dem Meister für die Vollendung des Restes eine grössere Summe aus, wahrscheinlich weil die bisher ausgeführten Tafeln dem allgemeinen Geschmack doch nicht zusagten. Darauf hin musste Schongauer mit mehr Liebe und Sorgfalt zu Werke gehen.

Am thunlichsten wird es sein, wenn ich an dieser Stelle einige Bemerkungen über das in Colmar noch vorhandene urkundliche Material mache. Zunftbücher der schongauer'schen Zeit, welche uns Auskunft über die Maler geben könnten, haben sich keine erhalten. Die Bürger- und Steuerregister, ferner das vielbesprochene Anniversarienbuch sind die einzigen Quellen für die Colmarer Malergeschichte. Bis zum Jahre 1500 hat Gérard sehr sorgfältig alles urkundliche Material gesichtet und die Ergebnisse seiner Forschung in seinem Buche „les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge" publicirt. Leider erfahren wir aber überall nicht viel mehr als blosse Namen. Contracte von Corporationen oder Kirchenbehörden mit Malern sind keine mehr vorhanden ausser des bekannten des Capitels von St. Martin mit Ysenmann (Abgedr. im Rep. f. Kunstw. II., 152). In den Registern der Bürgeraufnahmen besteht überdiess noch eine Lücke, welche die Jahre 1494—1564 begreift, doch existirt noch ein kleiner Auszug für die Jahre 1512—1523, der indess der Kunstgeschichte sehr wenig bietet. Ueber einige Punkte unterrichten uns noch die Kaufhausbücher und das Grundrentenbuch von St. Martin. Auf das einzelne werde ich mit jeweiliger Angabe der Quelle im Verlaufe meiner Arbeit zurückkommen. [1])

Da nun keine Zunftbücher in Colmar mehr vorhanden sind, so ist es unmöglich, die directen Schüler Schongauers kennen zu lernen. Die Namen der einzelnen Elsässer Meister

---

[1]) Auf einzelne Fragen ertheilte mir Hr. Archivar Mossmann in Colmar brieflich und mündlich stets genaue Auskunft, für welche Freundlichkeit ich denselben meinen besten Dank ausspreche.

könnte man allerdings mit leichter Mühe aufzählen, doch was nützen uns Namen ohne Werke? Die Zeiten, da man auf überlieferte Malernamen schlechthin Arbeiten taufte, sind glücklicher Weise vorbei.

Dass Schongauer in seinen spätern Jahren über eine Anzahl von Gesellen und Lehrlingen verfügte, ist gewiss und wird durch das Zeugniss zweier der grössten deutschen Meister verbürgt; für die Frühzeit sind wir lediglich auf Muthmassungen angewiesen. Nach den bestehenden Zunftregeln hatte jeder Meister das Recht, eine beliebige Anzahl von Gesellen sich zu halten, „er möge," drückt sich ein Artikel [1]) der Strassburger Goldschmiedezunft vom Jahre 1482 aus, „nachdem er eyn glouben und zu wercken hat, dennach ouch Knecht haben."

In Colmar wird es ähnlich bestellt gewesen sein und dass Schongauer schon in seiner frühesten Zeit einen „glouben" hatte, und dass schon seine Erstlingswerke zu Bewunderung und Nachahmung reizten, beweist die Passion des Meisters AG, welche den 16 Colmarer Tafeln nachgebildet ist. [2])

Zwei Werke sind mir nun bekannt, welche nahe Verwandtschaft mit der Jungfrau im Rosenhag und der gemalten Passion zeigen.

In der Franziskanerkirche von Freiburg i. S. befindet sich im Chor zunächst dem Hochaltar eine prächtige Tafel, welche am 6. November 1480 von dem Rathsherrn

---

[1]) Meyer, Strassburger Goldschmiedezunft, pag. 46 ff.

[2]) Max Lehrs beanspruchte im Rep. f. Kunstw. IX, 1 die Priorität für den Meister AG. Wir dürfen aber nicht daran zweifeln, dasss es Schongauer ist, der AG zur Nachahmung reizte und dass nicht das umgekehrte Verhältniss stattgefunden habe. AG zeigt auch in seinen übrigen Blättern solche Abhängigkeit vom Colmarermeister, dass es eigenthümlich wäre, wenn er — ein solch untergeordneter und unselbstständiger Künstler — plötzlich auf Schongauer eingewirkt hätte. Ein Einfluss des Meisters AG auf die gemalte Passion wäre überdiess schon chronologisch unmöglich, da der Colmarer Cyclus allem Anschein nach c. 1475, die Passion des Meisters AG aber erst in den achtziger Jahren entstanden ist.

Jean Favre nebst vier andern Bildern dem Kloster geschenkt worden ist.[1]) Von den übrigen Tafeln dürften zwei, wie Rahn bemerkt, italienischen Ursprungs sein, die beiden andern sind geringe, handwerksmässige Arbeiten eines oberdeutschen Malers. Von einem ganz anders gearteten Meister ist jedoch die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes.

Auf einem blumigen, mit Erdbeeren bepflanzten Rasen erhebt sich der Kreuzesstamm, an welche die — leider stark übermalte — Christusgestalt hängt. Als gute Actstudie darf der Crucifixus allerdings nicht angesprochen werden, Muskeln und Rippen sind an seinem Körper nur ganz schematisch angedeutet, inwiefern sich noch überdiess eine Restauration an dem Bilde versündigt hat, kann ich nicht mehr ermessen. Künstlerisch hervorragender sind jedoch Maria und der Jünger. Die Mutter Gottes mit ältlichen, etwas herben, doch edlen Zügen hat leicht die Hände gefaltet und schaut mit kummervollem Blick zu dem sterbenden Heiland empor. Sie trägt über ihrem lilaröthlichen Untergewand einen dunkelblauen, faltigen Mantel, welcher in eckigen Brüchen zur Erde niederfällt. Johannes in rothem Kleid, ebenfalls als Mann in gereiften Jahren dargestellt, blickt betrübt in die Ferne, seine hagern, doch gut verstandenen Finger halten ein halbgeschlossenes Buch. Beide Gestalten in mittlerer Lebensgrösse ausgeführt, zeigen richtige Proportionen. Das Colorit scheint schon früher nicht gerade lebhaft und feurig gewesen zu sein, jetzt hat es noch gelitten durch einen harzigen Firniss. Ich kann kaum umhin, diese Tafel mit der Jungfrau im Rosenhag zu vergleichen. Abgesehen von einigen Aeusserlichkeiten, wie dem sehr ähnlichen Colorit, der sorgfältigen Behandlung des Rasens etc., scheint mir die innere Verwandtschaft des Bildes mit gewissen Werken Schongauers weit überraschender. Wir haben hier das gleiche Leben und den gleichen tiefen Ausdruck der Köpfe zu geniessen, wie

[1]) Gefl. Mittheilungen von Hrn. Guardian N. Rædlé; kurze Notiz von Rahn im Anzeiger f. schw. Alterthumskunde IV, 417.

ihn in ähnlicher Hoheit vielleicht nur noch der Stich des Schmerzensmannes (B 69) aufweist. Noch ruht der flandrische Ernst auf den Zügen der beiden Heiligen, von der spätern, süssen Lieblichkeit Schongauers ist kaum etwas zu spüren, die Innigkeit und Seelentiefe jedoch, welche uns trotz aller Herbheit anspricht, macht uns glauben, dass das Bild allein in der Nähe desjenigen Künstlers entstanden sein kann, welcher niederländischen Realismus mit deutschem Gemüth in so herrlicher und so wahrer Weise zu verbinden verstand.

Weshalb diese Tafel, die jedenfalls zu den bedeutendsten Kunstwerken Freiburgs gehört, bis jetzt noch nicht beachtet worden ist, begreife ich kaum; ich begnüge mich, das Gemälde hier angeführt zu haben als ein aus der nächsten Nähe Schongauers stammendes Werk, das den für die Frühzeit des Meisters characteristischen Styl zeigt. Ich hoffe, die spätere Forschung werde sich eingehender mit dem hochinteressanten Bilde befassen.

Ein anderes, noch ebenfalls stark an Rogier erinnerndes Werk der Colmarer Schule befindet sich in Basler Privatbesitz. (Hr. Burckhardt-Thurneysen). Es sind zwei Flügel eines Altarwerkes, die einer Tradition nach in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts aus dem Elsass nach Basel gelangten. Gewisse Einzelnheiten der Composition setzen zwar die Kenntniss einiger frühen Stiche der zweiten Periode voraus, doch in ihrer malerischen Ausführung sind die Tafeln noch durchaus flandrisch, so dass ich sie am besten hier erwähne.

Die beiden in Spitzbogen ausgehenden Flügel zeigen je drei Darstellungen mit Scenen aus dem Leben der heiligen Juliana. Die chronologische Ordnung der einzelnen Bilder ist folgende: Die Erzählung beginnt im obersten Felde des rechten Flügels, es folgt das oberste Feld des linken Flügels, das zweite Feld des linken Flügel und so schreitet die Handlung im Zickzack weiter bis zum dritten Feld des linken Flügels, wo die Heilige enthauptet wird. Zuerst sehen wir eine genrehafte Scene. In stattlichem Gepränge von einer Schaar von geharnischten Knechten umgeben reitet der Präfect von Nico-

medien einher, um die ihm verlobte Jungfrau Juliana abzuholen. 2) Der Statthalter hat sich auf seinen Thron gesetzt; Juliana, die sich weigert, einem Heiden ihre Hand zu reichen, wird gebunden vor ihn gebracht. 3) Sie wird in ein Gefäss mit siedendem Öl geworfen, entgeht aber auf wunderbare Weise dem Tod. 4) Nochmals lässt der Präfect die Jungfrau vor seinen Thron rufen und bietet ihr seine Hand und Schätze an. Sie schlägt beides aus. 5) Links wird Juliana im Kerker von einem Teufel überfallen, sie betet zu Gott, ihr Kraft zu verleihen, zur Rechten sehen wir, wie sie den Dämon gebändigt und niedergeworfen hat. (Eine Juxtaposition, wie sie in der ältern deutschen Kunst nicht selten ist). 6) In Anwesenheit ihres ehemaligen Bräutigams wird Juliana enthauptet. Tröstend erscheint ihr der Heiland.[1]) Die Aussenflügel zeigen in halber Lebensgrösse die Gestalten der beiden Johannes auf gothischen Sockeln stehend. Die den Hintergrund bildenden Teppiche werden von Engeln gehalten.

Der Styl der Malereien ist etwas verschieden von dem gewöhnlichen Schongauers. Die Innenseiten besonders stehen noch so stark unter niederländischem Einfluss, dass man zuerst fast geneigt wäre, den Altar als ein flandrisches oder niederrheinisches Werk zu betrachten. Aus technischen Gründen kann diess jedoch nicht möglich sein. (Tannenholz; gemusterter Goldgrund, echte Goldfarbe bei Brocat.) Die prachtvoll feine, fast miniaturartige Ausführung, die liebevolle Behandlung des Beiwerks zeigen uns, das wir es mit einem jener Cabinetstücke zu thun haben, wie sie die Hauskapellen der Prälaten schmückten.

Obgleich unser Basler Werk im grossen und ganzen vom Colmarer Cyclus sehr verschieden ist, so tritt doch im einzelnen deutliche Anlehnung an bekannte Schongauer'sche Werke zu Tage. Das Verhör Julianas durch den Landpfleger (zwei Mal in leichter Variation wiederkehrend) ist eine Composition, welche dem Colmarer Bild, Christus vor Pilatus, nahe ver-

[1]) Jacobi a Voragine, legenda aurea Cap. XLIII.

wandt ist. Die ganze linke Seite des Feldes — der thronende Präfect ist bis auf wenige Züge identisch mit der Tafel in Colmar. Das vorletzte Bild wiederum — Juliana im Kerker den Dämon bekämpfend — zeigt deutliche Anklänge an Schongauer'sche Phantastik, wie sie sich uns in den beiden Darstellungen des Limbus und der Versuchung des Antonius darbietet. Die Reitergruppe ist theilweise der grossen Kreuztragung entnommen. Juliana selbst, eine edle Jungfrau, ist von der spätern, etwas oberflächlichen Lieblichkeit der Mädchenköpfe Schongauers noch weit entfernt. Das feine Oval ihres Kopfes, die niedergeschlagenen Augen, die stark gewölbte Stirn sind die Merkmale des Typus, welchen Schongauer von Rogier übernommen hat und dem er lange treu geblieben ist.

Nur selten ist es sonst Schongauer gelungen, aus seinen Köpfen ein tiefes, inneres Leben sprechen zu lassen. Ueberall, auch in den allerkritischesten Situationen zeigen seine Gestalten den Ausdruck leerer Süssigkeit, ich erinnere nur an das Antlitz Christi in der gestochenen und gemalten Passion oder an die Miene des heil. Antonius in dem verzweifelten Momente, da ihn die Teufel durch die Lüfte führen. Auch den Heiligen Schongauers dürfen wir das Epitheton der Götter Homers »ῥεῖα ζώοντες« beilegen. Auf unserer Tafel ist der Ausdruck der Köpfe bei den verschiedenen Situationen fein abgestuft. Die Hoheit, mit welcher Juliana die Anträge des Präfecten zurückweist, die Angst und dann der Ausdruck des Sieges in ihrem Antlitz beim Kampf mit dem Dämon, ihre stille Ergebung bei der Hinrichtung, sind ein Zeugniss, bis zu welcher Trefflichkeit niederländische Lebenswahrheit mit oberdeutscher Seelentiefe verbunden, gelangen kann.

Mit einer seltenen Geschicklichkeit ist das Beiwerk behandelt, ich nenne z. B. die hölzerne Tonne, in welcher Juliana ihren Tod finden sollte, den Blumenkranz in ihrem Haar, die Geschirre der Pferde. Auch die Rosenhecke des Bildes von St. Martin in Colmar zeigt eine ähnliche Vollendung des Details, wie sie oberdeutsche Meister nur selten erreichten.

Das Colorit ist von grosser Klarheit, einzelne Lieblingsfarben Schongauers wie das eigenthümliche Lilaroth sind oft angewandt. Die Vorliebe für prachtvolle Gewänder mit Goldmusterung haben die Tafeln gemein mit der gemalten Passion. Auch die Draperie zeigt verwandte Motive in den noch sehr eckigen und scharfen Brüchen. Die Gewänder schmiegen sich dem Körper sanft an; die tiefen, rund ausgehenden Falten, welche sich schon früh in den Stichen zeigen, suchen wir hier vergeblich.

Ueber die Aussenseiten nur ein kurzes Wort. Die Malereien sind weit gröber ausgeführt. Die ganze Mache ist derjenigen des Colmarercyclus gleich, besonders die Behandlung der Haare und Augen macht es mir wahrscheinlich anzunehmen, dass beide Werke ungefähr zur gleichen Zeit entstanden seien.[1])

Sehr hübsch sind die beiden jugendlichen Engel, besonders derjenige, welcher dem Täufer beigegeben ist. In ihren zierlichen Ministrantenkleidern, aus welchen die frischen Kindergesichter fröhlich hervorgucken, möchte ich sie ihren Kameraden auf der Tafel des Limbus vergleichen.

Wir sahen, dass der Schongauer'sche Styl nur langsam die Reminiscenzen der Niederlande aufgegeben hat, dass das Hauptwerk des Colmarer Meisters höchst wahrscheinlich auf ein flandrisches Vorbild direct zurückgeht, dass ein weiterer Cyclus von Werken — die Passion — Rogier näher steht als das ganze Stecherwerk.[2]) Wir bezweifelten, ob in dieser Frühzeit von einer „Schule" bereits gesprochen werden darf.

---

[1]) Vielleicht liegen die Baslertafeln der zweiten Stylperiode Schongauers näher, da einzelne Motive der grossen Kreuztragung — eines immerhin frühen Blattes — bereits auf ihnen verwerthet sind. Im Einzelnen stehen aber die Flügel der flandrischen Uebung noch so nahe, dass ich sie unbedingt an dieser Stelle anführen zu müssen glaubte.

[2]) Crowe & Cavalcaselle, Gesch. d. altniederl. Malerschulen pag. 399. machen die Bemerkung, dass die Stiche Schongauers Rogier ungleich näher

Vielleicht kann ich an dieser Stelle am besten von einigen Werken sprechen, welche von der neuern Kritik der Schule Schongauers zugesprochen worden sind; sie zeigen insgesammt einen ältern oder wenigstens alterthümlichern Styl, als dass wir sie ohne weiteres unter die Werkstattbilder Schongauers zählen könnten.

Ich nenne zuerst eine fast quadratische Tafel des Museums von Basel, welche in hellen, wasserfarbigen Tönen die Wunder des heil. Kreuzes zeigt (Cat. Nr. 70). Das Bild ist 1479 datirt und hat nicht das geringste mit Schongauer gemein. Alle Gestalten, auch die der heil. Helena, sind in realistischer Weise in das Zeitcostüm gekleidet, die Köpfe sind hart und leblos, vielleicht theilweise Porträts, in ihrer gespreizten Haltung und eckigen, unangenehmen Bewegung erinnern manche Figuren unwillkürlich an Stiche Israels v. Meckenen. Es ist jedoch kaum der Mühe werth, das Bild genauer zu classificiren. Jedenfalls gehört es einer von Schongauer ganz verschiedenen Richtung an; es dürfte das Machwerk eines schwäbischen Malers sein, welcher eine gewisse Kenntniss von niederrheinischen Stichen hatte.

In der Sammlung von Herrn Spetz in Isenheim befinden sich zwei kleine Holztafeln, welche Kraus[1]) der Schule Schongauers zuschreibt und besonders die eine — den Tod der heil. Margaretha — „weit über die Mehrzahl der in Colmar erhaltenen Bilder“ stellt.

Dass die Behandlung des grünen Rasens an die Madonna im Rosenhag erinnere, konnte ich nicht finden. Der vordere Plan des Bildes ist überhaupt nur schlechthin grün angestrichen, an einigen Stellen sind, um den Effekt von Blumen zu erzielen Punkte einer andern Farbe aufgesetzt worden.

Dass im übrigen das Täfelchen seine Verdienste hat,

---

stehen als die Gemälde Mit welchen Stichen und welchen Gemälden argumentirt wurde, ist schwer zu sagen. Jedenfalls passt diese Behauptung ganz und gar nicht auf die Jungfrau im Rosenhag und die Passion.

[1]) A. a. O. 192 (II).

gestehe ich sehr gerne ein. Trefflich sind vor allem die Köpfe, derjenige der Heiligen zeigt zwar nicht den Schongauerschen Typus, wohl aber im allgemeinen den flandrischen, die der Hinrichtung assistirenden Heiden sind gut characterisirt. Ihre gedrungenen Gestalten, ihre Costüme zeigen uns ferner evident, dass das Bild nichts mit Schongauer zu thun hat, sondern vielmehr einer ältern, elsässischen Kunstrichtung angehört. Die schematisch behandelte Landschaft mit der Stadt im Hintergrund, die ausdrucksvollen Köpfe auf den weniger verstandenen Körpern und vor allem die sehr kräftige, wenn auch nicht harmonische, Färbung gestatten mir, als Ursprung der Bilder die Werkstatt des Caspar Ysenmann anzunehmen.[1]) Die Marter des heil. Philippus, wahrscheinlich mit voriger Tafel zum gleichen Altarwerk gehörend, ist in Zeichnung und Ausführung bedeutend geringer. Laut einer gefl. Mittheilung von Hrn. Spetz sind beide Bilder auf Nussbaumholz gemalt, was ich hier als Curiosum anführe. Die Galerie von Karlsruhe besitzt mehrere Tafeln, welche sie „Schule Schongauers“ nennt. Leider gehört aber nur eine ganz geringe Anzahl von Werken dieser Sammlung der Colmarerschule wirklich an und diese gerade sind theilweise unter falschen Namen aufgeführt. Nr. 38 des Catalogs: St. Wolfgang und St. Catharina. Das Bild ist datirt 1465, so dass schon dadurch Schongauer ausser Betracht kommen muss. Die Köpfe sind in länglichem Oval gehalten, die Proportionen sehr schlank, der Stoff der Gewänder ist gut behandelt (z. B. die Sammtstola St. Wolfgangs). Bis zur Kopfhöhe bildet den Hintergrund ein Teppich, darüber folgt erst der Goldgrund. Von einem Einfluss Schongauers ist, wie bemerkt, nichts zu verspüren, die Bilder nähern sich eher dem Typus der westfälischen Schule. Cat. Nr. 51 und 52 der gleichen Galerie sind grobe Handwerksarbeiten des XVI. Jahrhunderts. Dem Maler lagen Blätter Dürers vor.

---

[1]) Eine stylistisch sehr nahe verwandte Tafel befindet sich in der Spitalcapelle von Oberehnheim i. E. Sie stellt den Tod Mariä dar.

Folgende künstlerisch nicht sehr hervorragende Werke erheben mehr Anspruch darauf, in den ersten siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts unter Schongauerschem Einfluss entstanden zu sein. Sie sind sämmtlich mit der gemalten Passion nahe verwandt.

Eine Predella der Galerie von Donaueschingen (Cat. Nr. 9): Christus und die zwölf Apostel. Die Tafel könnte vielleicht Copie der Staffel vom Altar des ehemaligen Dominicanerklosters zu Colmar sein, da es mehr als wahrscheinlich ist, dass die Predella des einstigen Schongauerschen Altarwerkes mit einer Malerei gleichen Gegenstandes geschmückt war. Die Typen Christi und der Apostel sind dem Colmarer Passionscyclus entnommen. (Ganz ähnliche, noch geringere Predellen in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel und der Kirche von Churwalden, Ct. Graubünden).

Zwei kleine, hochalterthümliche Bildchen, die halb flandrischen, halb Schongauerschen Styl zeigen, befinden sich in Basler Privatbesitz (Hr. A. Merian-Thurneysen). Sie stellen die Grablegung und Auferstehung dar und sind ganz geringe Schildereien, wie sie auf den Märkten für einige Schillinge zu kaufen waren. Vermuthlich gehörten diese kleinen Tafeln einst einem Hausaltärchen an.

Capitel II.

Werke des ausgebildeten Styls.

Wir sahen, wie Schongauer in seiner frühesten Jugendepoche nur selten zum Grabstichel gegriffen hat. Nur eine ganz geringe Zahl von Stichen — drei Blätter — zeigt einen zu den Tafelbildern parallelen Styl.

Plötzlich finden wir nun im Stecherwerk eine neue Kunstrichtung, die von der frühern so verschieden ist, dass man beinahe auf eine andere Künstlerindividualität schliessen dürfte.[1]) v. Seidlitz hat mit richtigem Gefühl die Gruppe der drei niederländischen Stiche B 29, B 31, B 69 (der Kürze wegen sei mir dieser Ausdruck gestattet) von den nachfolgenden isolirt aufgeführt. Scheibler[2]) liess sich leider durch rein äusserliche Bedenken verleiten, an die Spitze die grosse Geburt (B 4) und kleine Kreuzigung (B 22) zu setzen, die Versuchung des Antonius stellte er überdiess noch zwischen B 31 und B 69. Es ist nun allerdings unanfechtbar, dass die von Scheibler angeführten Stiche die gleiche Schraffirungsweise aufweisen wie die drei niederländischen Blätter; dürfen wir aber nicht annehmen, dass bei ihrem so verschiedenen Styl diese Categorien von Blättern durch einen starken Zeitraum von einander getrennt sind? Ich vermuthe nun, dass die drei Blätter B 29, B 31 und B 69 zu einer Serie[3]) von Stichen

---

[1]) Wurzbach a. a. O. 118 hielt auch wirklich B 31 für unecht.

[2]) A. a. O. 35.

[3]) Dass eine Anzahl von nicht in den Handel gelangenden Uebungsblättern diesen Stichen v orangegangen sein muss, ist evident.

gehört haben, welche Schongauer in seiner frühesten Jugend, zurückgekehrt von seiner flandrischen Reise, gestochen hat. Später liess er den Grabstichel ruhen, es begann seine eigentliche Thätigkeit als Maler. Als Maler muss sich Schongauer den für die spätere Zeit typischen Styl erworben haben. Nach einiger Zeit griff er neuerdings zum Grabstichel und setzte sein Stecherwerk, wo er es unterbrochen hatte, fort.

Natürlich kann nun der Meister während seiner Malepoche keine Fortschritte in der Technik des Stechens gemacht haben und so erklärt sich die grosse stylistische Verschiedenheit der technisch so eng verwandten Blätter.

Zur Ueberbrückung der grossen Kluft, welche zwischen den beiden Stichgruppen besteht, können allerdings keine besonders charakteristischen Werke mehr nachgewiesen werden. In der gemalten Passion treffen wir zwar bereits deutliche Vorahnungen des zukünftigen Schongauerschen Styles: Phantastische Elemente, wie sie später die Versuchung des heil. Antonius darbietet (B 47), können wir im Bilde des Limbus entdecken. Einzelne andere Typen beginnen sich schon von ihren flandrischen Vorbildern loszulösen und in Schongauersche Persönlichkeiten umzuwandeln.

Ich erinnere nur an den Apostel Johannes der Colmarer Passionsfolge, welcher zwar noch nicht das süsse Knaben- oder vielmehr Mädchengesicht zeigt, hingegen von dem ältlichen, grämlichen Typus, wie wir ihn auf dem Stich des Schmerzensmannes sahen, sich allmählig zu entfernen beginnt.[1])

---

[1]) „Gewisse Eigenthümlichkeiten in der Bildung der einzelnen Gesichtstheile", wie sich Seidlitz ausdrückt, „offenbaren zwar auch in spätern Blättern noch den Einfluss Rogiers." Bei welchem Meister des XV. Jahrhunderts zeigen sich aber diese von Seidlitz berührten Typen nicht ebenfalls? Sie können ja füglich auf diesen flandrischen Meister zurückgehen, später sind sie aber doch zum gemeinsamen Ideal der deutschen Maler geworden. In den Blättern, in welchen Seidlitz wiederum eine neue Einwirkung Rogiers verspüren will, besteht doch nur eine ganz äusserliche Aehnlichkeit mit diesem Maler. Gerne gebe ich jedoch zu, dass Schon-

Leider ist nun der Colmarerpassionscyclus nur das einzige Glied einer grossen Kette, welche die schwachen Jugendversuche Schongauers mit den Werken seiner vollen eigenen Kraft verbindet. Welches Interesse müssten uns nicht die verloren gegangenen Bilder dieser ersten Entwicklungsperiode des Meisters bieten, aus welchen wir sicherlich noch deutlicher als aus der so flüchtig gemalten Passion die allmälige Stylveränderung ersehen könnten?

Als Entstehungszeit der ersten uns erhaltenen Werke des neuen Schongauerschen Styls möchte ich das Jahr 1475 annehmen. Emile Galichon[1]) erwähnt, wie bereits bemerkt, eine Copie des Stiches B 26 aus dem Jahre 1477. Scheibler, Seidlitz und Wurzbach setzen einhellig das Blatt später als die gestochene Passionsfolge (B 9—20). Gerne stimme ich bei. Die technische und stylistische Durchbildung des betreffenden Stiches zeigt nun, dass bereits eine geraume Zeit verflossen sein muss, seit Schongauer die frühesten Blätter der zweiten Periode, wie z. B. die grosse Geburt B 4, die Versuchung des Antonius B 47 u. a. m. beendet hatte. Zwischen der Jungfrau im Rosenhag (1473) und den genannten ersten Stichen der zweiten Periode besteht nun ein ähnlicher Unterschied wie zwischen letztern und dem vollendeten Blatte des Noli me tangere (B 26).

Das Bild der Sacristei von Colmar bezeichnet die Periode des flämischen Einflusses, die grosse Geburt (B 4) den Beginn der selbständigen Thätigkeit des Meisters und das Noli me tangere (B 26) die Höhe der selbständigen Thätigkeit.

Die Entwicklung von Stufe I zu Stufe II kann nur ungenügend durch Werke nachgewiesen werden, Stufe II—III durch eine ganze Reihe von Stichen. Die stylistische Entwicklung von einer Stufe zur andern ist mir ziemlich gleich-

---

gauer in spätern Stichen oft Motive seiner frühern Werke wieder angewandt hat. Hiedurch vielleicht wurde Seidlitz zu dieser Aeusserung bewogen.

[1]) Gazette d. beaux arts 1859, 331.

mässig erschienen, bezeichnen wir also die einzelnen Epochen kurzweg mit den Daten 1473, 1475, 1477.

Einen noch sicherern Anhaltspunkt für die Chronologie der Werke Schongauers bietet jedoch das datirte Altarwerk der Kirche von Churwalden (Canton Graubünden).[1])

Im Schrein des prachtvollen Hochaltars befindet sich in Holz geschnitzt eine Gruppe der von weiblichen Heiligen umgebenen Muttergottes. (Es sind gute oberdeutsche Arbeiten des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts.) Die Innenseiten der Flügel sind bemalt und zeigen die Verkündigung und Geburt, die Aussenseiten die Heiligen Laurentius und Johannes d. T., sowie die Heimsuchung. Die Rückseite des Schreins ist mit den vier Kirchenvätern bemalt. Die Ausführung sämmtlicher Malereien war wohl ursprünglich schon höchst fabrikmässig und gering. Jetzt haben die Tafeln noch durch intensive Uebermalung gelitten, 1848 sind sie überdiess gründlich überfirnisst worden.

Künstlerisch haben also diese Arbeiten durchaus kein Interesse für uns, wohl aber verdienen sie eine nähere Betrachtung, da sie theilweise Copie eines bekannten Schongauerschen Werkes sind. Auf der Rückseite des Schreines befindet sich die von Nüscheler publicirte Inschrift:[2])

„O mundi domina fratrem ludovicum de lindaia,
Respice benigna abbatem ejusque munēa digna,
Chorum cum campana datum, hocque opus fac tibi gratum
Capita deaurata o Jesu cum cruce tibi donata
Cum cruce argentea ewangelii textum inspice pia
Anno millēmo qdricentēo septuages. septimo.

Wir haben also hier einen Abt Ludwig v. Lindau vor uns, welcher, ähnlich wie Guido Guersi, auch sein kleines Bergkloster zu verschönern und auszustatten bemüht war. Diese Inschrift bezieht sich unzweifelhaft auf die Entstehungs-

[1]) Nüscheler, Gotteshäuser d. Schweiz. Bisthum Chur 40 ff. J. Burckhardt, Domkirche v. Chur 159 ff. Rahn, Gesch. d. bildenden Künste in der Schweiz 743 ff.

[2]) A. a. O. 42.

zeit der Malereien, denn sie ist mitten unter denselben angebracht.

Die Festseite des linken Flügels weist nun ein Gemälde auf, das uns sofort bekannt erscheinen muss. Es stellt die Verkündigung dar. Links steht die Madonna, mit der Rechten hält sie ein Buch, die Linke ist wie abwehrend gegen den Engel erhoben. Der Engel, in ein weisses Gewand mit seltsam schillerndem Ueberwurf gekleidet, trägt das von Spruchbändern umwundene Scepter. Das Bild scheint uns eine freie Copie der Aussenseiten der Isenheimerflügel zu sein, nur sind in Churwalden die beiden Colmarertafeln zu einer vereint.

Die Innenseite des rechten Flügels zeigt die Anbetung des Kindes durch die Mutter und Joseph. Maria und Kind sind getreue Copie der Isenheimer Tafel. (Cat. Nr. 132.) Auf dem Werk von Churwalden sind natürlich die Schongauerschen Formen ziemlich vergröbert. (Die Predella mit Christus und den Aposteln berührte ich schon oben im Zusammenhang mit der gemalten Passion.)

1477 sind also die Bilder von Churwalden entstanden. Steht aber nicht das Wappen Guido Guersis, welches auf den Aussenseiten des Isenheimer Altars angebracht ist, damit in Widerspruch? Guido Guersi regierte doch erst 1490—1516[1]), unter seinem Präceptorate – also später als das Jahr 1490 — müssen die genannten Aussenseiten entstanden sein; wir treffen aber ein 1477 datirtes Werk, welches deutlich vom Isenheimer Altar — auch von dessen Aussenflügeln - beeinflusst ist. Mir scheint nun die einfachste Lösung dieses ziemlich verwickelten Knotens folgende zu sein:

1) Die Innenseiten der Isenheimer Flügel (Anbetung des Kindes; heil. Antonius) dürften Original Schongauers sein. Sie tragen das Wappen des Johann von Orliac, welcher 1466 Präceptor von Isenheim wurde und 1490 als solcher gestorben ist.

2) Diese Flügel gehörten einem Altarwerke an, welches

---

[1]) Goutzwiller a. a. O. 19.

von Schongauer um die Mitte der siebziger Jahre des XV. Jahrhunderts vollendet worden ist. Nicht allein die heute noch erhaltenen Innenseiten, sondern auch die einstigen Aussenseiten sind ein Werk Schongauers. Die frühern Aussenseiten sind aus irgend einem Grunde entfernt und in den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts unter dem Präceptorate Guido Guersis durch neue ersetzt worden. Diese neuen Tafeln sind das Werk eines höchst mittelmässigen Künstlers, welcher allerdings die ehemaligen Originale Schongauers nachahmte, in der Ausführung des einzelnen sich jedoch manche Freiheit gestattete. Der Engel der Verkündigung schliesst sich noch ziemlich eng an das Schongauersche Vorbild an, während für die ganz stümperhafte Madonna wohl zum grössten Theil dieser spätere Meister verantwortlich gemacht werden muss. Die jetzigen Aussenseiten sind also vielleicht 20 Jahre jünger als die Innenseiten, sie tragen das Wappen Guido Guersis, denn unter seinem Präceptorate wurden an Stelle der Schongauerschen Originale diese geringen Nachbildungen gesetzt.[1]) Der Meister von Churwalden hat noch das alte Isenheimer Werk gesehen und frei copirt, bevor das Schongauersche Original der Verkündigung entfernt wurde.[2])

---

[1]) Hoffentlich ist der Streit um die Autorschaft Schongauers bei den Isenheimer Flügeln jetzt zu Ende. Chronologisch wäre es ja immerhin noch möglich, die Aussenseiten für Werke Schongauers zu halten, da Schongauer, wie ich weiter unten nachweisen werde, erst am 2. Februar 1491 zu Breisach gestorben ist; dass aber aus stylistischen und andern Gründen Schongauer niemals als der Meister der Aussenseiten angesprochen werden darf, glaube ich dargethan zu haben.

[2]) Um übrigens den Meister der rohen Aussenseiten der Isenheimerflügel zu finden, braucht man nicht weit zu gehen. Es ist derselbe, von welchem das Colmarer Museum noch zwei Werke besitzt: (Cat. No. 157 u. 158) Anbetung des Kindes und Verkündigung. Letztere hinwiederum ist nichts als eine Replik der soeben besprochenen Isenheimertafel. Der trockene, wasserfarbenartige Farbenauftrag, die Behandlung der Köpfe, Hände und Draperie zeigt sofort die nahe Verwandtschaft mit dem handwerksmässigen Verfertiger der Aussenflügel. Kraus erwähnt richtiger

3) Um die ungefähre Entstehungszeit der Isenheimer Flügel zu bestimmen, werden wir wohl nicht allzu sehr irren, wenn wir das Jahr 1475 annehmen. Es muss seit der Vollendung des Isenheimer Altars bereits einige Zeit verflossen sein, bevor ein unbekannter Künstler in abgelegener Gebirgsgegend das Werk Schongauers nachahmen konnte, was ja bereits im Jahre 1477 geschah. Die Isenheimer Flügel hingegen beträchtlich früher als 1475 zu setzen, hat auch seine Bedenken. Schongauer offenbart auf ihnen bereits die ganze Eigenthümlichkeit seines Talentes, so dass wir die Tafeln der noch ganz flämischen „Madonna im Rosenhag“ nicht allzu nahe rücken dürfen.

Dass die Festseiten der Isenheimerflügel stylistisch der grossen Geburt (B 4) am nächsten stehen, ist evident. Die Isenheimerflügel sind also mit den frühesten Stichen der zweiten Periode — deren Beginn wir in das Jahr 1475 setzten — gleichzeitig entstanden. Auf den Isenheimerflügeln zeigt sich bereits die eigenthümliche süsse Innigkeit der weiblichen Charactere, eine Süssigkeit, die aber von der spätern Süssigkeit noch weit entfernt, wie die majestätische Gestalt des heil. Antonius auf der Tafel eine ganz andere Kraft verräth, als die Figur des gleichen Heiligen auf dem Stich (B 46).

Im Anschluss an die Isenheimerflügel möchte ich kurz ein Werk erwähnen, welches auf Grund der Darstellung des heiligen Antonius Schongauer zugeschrieben worden ist. Es

Weise im Zusammenhang mit diesen Tafeln die beiden angebl. Schongauer des Basler Museums. (Es sind deren 4, lauter weibliche Heilige, 2 in ganzer Figur, von den beiden andern nur noch die Brustbilder. Margaretha No. 66, Dorothea 67, Barbara 68, Catharina 69).

Die Nummern 10 und 11 der Donaueschingergalerie (Katharina und Ursula) gehören ebenfalls diesem Meister an. Leider sind die Bilder so intensiv „restaurirt“, dass eine genaue Untersuchung in's Reich der Unmöglichkeit gehört. Zwei andere Tafeln gleicher Ausführung besitzt Hr. Dr. Sepp in München: Maria und Engel der Verkündigung.

handelt sich um einen beinahe lebensgrossen, porträtartig aufgefassten Kopf des Basler Museums, (Cat. No. 65) zu dessen Seite in Renaissanceminusceln die Inschrift „Pius Joachim“ zu lesen ist. Der Realismus ist in dieser Tafel auf die Spitze getrieben. Die von Natur gewiss nicht gerade vortheilhaften Züge des Modells scheinen durch den Künstler noch carricirt worden zu sein. Die Ausführung allein macht die Tafel noch geniessbar. Trefflich ist die Pelzmütze des Heiligen behandelt. Darunter trägt derselbe eine grobe Wollperrüke, deren geringe, verständnisslose Behandlung mit dem trefflich gegebenen Pelzwerk ziemlich contrastirt. Die dicken kurzfingerigen aber trefflich modellirten Hände offenbaren ebenfalls deutlich den vollkommenen Realisten. Um den Kopf legt sich ein Strahlennimbus, vorzüglich ist vor allem das Beiwerk behandelt. Scheibler[1]) hält die Autorschaft Schongauers wenigstens für möglich und führt als Eideshelfer His und Woltmann an. Woltmann[2]) scheint sich auf His zu berufen, doch auch Dr. His ist ganz von dieser Namengebung wieder abgekommen. Das Urtheil von Bayersdorfer, dass „das Bild in geistiger Beziehung Schongauers würdig sei, wenn auch die Malweise gar nicht zur Madonna im Rosenhag stimme“ ist zu allgemeiner Natur, als dass man sich lange bei ihm aufhalten könnte. — Es ist wirklich schwer zu begreifen, wie diese Tafel als „echtes Werk Schongauers“ ihre Existenz in der Kunstgeschichte einige Zeit fristen konnte. Wir haben hier eine ganz anders geartete Künstlerindividualität vor uns. Nirgends zeigt sich in Stichen Schongauers auch nur der geringste Anhaltspunkt, welcher uns gestattet, die Tafel mit dem Colmarermeister in Verbindung zu bringen. Schongauer hat ebenfalls manche seiner Figuren dem Leben entnommen (Passion, Genreartige Scenen.) Hier stylisirte er aber gewissermassen die Gestalten. Als Beispiel nenne ich nur die Behandlung der Hände. Ueberall, auch bei den aller-

[1]) A. a. O.

[2]) Deutsche Kunst im Elsass pag. 244.

fettesten Persönlichkeiten, begegnen wir langen Händen mit hagern, knöchernen Fingern, obschon es evident ist, dass das Original bei seiner sonstigen Corpulenz auch dicke Hände haben musste. Man vergleiche den Höhenpriester der Passionsfolge oder den Stifter des Isenheimerflügels mit Pius Joachim!

Unter den deutschen Kunstwerken des ausgehenden XV. Jahrhunderts lässt sich vielleicht allein die Apostelfolge Israels von Meckenen neben das Basler Bild stellen. Diese Halbfiguren sind genau so realistisch behandelt wie der heil. Joachim; auch im einzelnen, wie den plumpen Händen, der ausführlichen Darstellung des Hintergrundes und Beiwerks zeigt sich eine nicht verkennbare Verwandtschaft zwischen Stichen und Tafelbild. Es ist bekannt, dass Israel v. Meckenen nur höchst selten eigene Compositionen zu stechen pflegte, gewöhnlich copirte er Stiche oder Gemälde anderer Meister. Auch die gesammte Apostelfolge ist sicherlich kaum sein geistiges Eigenthum, sondern er mag dieselbe einem niederrheinischen Maler abgelauscht haben, der auch der Meister des Basler Bildes sein dürfte. Kehren wir von diesem kleinen Excurs wieder zu Schongauer zurück.

Wir sahen, dass nach Vollendung der Isenheimerflügel und der mit ihnen zusammenhängenden „grossen Geburt" Schongauer unaufhaltsam bis zum Höhepunkt seines Könnens weiter schreitet. Die nun folgenden Werke zeugen von der gewaltigen Vielseitigkeit seines Talentes. Die ungefähr gleichzeitigen Blätter, Versuchung des Antonius (B 47) und grosse Geburt (B 41) zeigen in ihrer künstlerischen Auffassung Contraste, wie sie grösser kaum gedacht werden können. Auch die Passionsfolge offenbart die grosse Gabe Schongauers, in zwei völlig entgegengesetzten Richtungen bedeutendes zu leisten. Wie verschieden von den wild bewegten Marterscenen ist nicht die köstliche, tiefgedachte Grablegung (B 18), die zwar ebenfalls trefflich dramatisch durchgeführt ist. Später, in den letzten Stichen des Meisters, suchen wir vergeblich nach solchen Compositionen, aus welchen uns das volle Leben

entgegentritt und die dennoch an vollendeter Durchbildung der Charactere nichts zu wünschen übrig lassen.

Wie stand es aber im Laufe dieser zweiten Periode mit Schongauers Thätigkeit als Maler? Kein einziges Werk ist uns mehr erhalten, das davon zeugen könnte, dass der Meister auch jetzt noch die Malerei gepflegt hätte; höchstens aus Schulbildern und Tafeln späterer Nachahmer können wir ersehen, dass Schongauer auch jetzt nicht der Malerei ganz entsagt hatte. Ich bleibe trotz Scheiblers[1]) Auseinandersetzungen immer noch dabei, dass Schongauer in erster Linie Maler und nicht Kupferstecher gewesen sei. Von Dürer wissen wir es zu deutlich, dass er nach der Malerwerkstatt von Colmar strebte, die Worte „pictorum gloria“ des Anniversarienbuches auf Schongauers Kupferstecherthätigkeit zu deuten, ist doch mindestens etwas gesucht. Gerade in der Heimat des Meisters hat sich noch Jahrhunderte lang die Tradition erhalten, „hübsch Martin“ sei Maler gewesen. Die Worte „imagines“ und tabulæ“, spezielle Ausdrücke für „Tafelbild“, stehen bei Wimpheling[2]) der allgemeinen Bezeichnung „icones“ gegenüber. Letztern Begriff gebraucht er nur in Verbindung mit Israel v. Meckenen, wo er auch wirklich passend ist; die beiden ersten Ausdrücke wendet er bei Schongauer und Dürer an, welche doch, wie Scheibler zugeben wird, eine ziemliche Anzahl von Tafelbildern geschaffen haben. „Imagines“ werden sogar ausdrücklich die Altarbilder von Colmar und Schlettstadt genannt, es können also mit diesem Wort keine Stiche gemeint sein, da Kupferstiche meines Wissens niemals als Altartafeln dienten. Wer kann übrigens beweisen, dass nicht Gemälde Schongauers und Dürers nach Italien ausgeführt worden seien? Dass keine mehr vorhanden sind, ist jedenfalls ein schlechter Grund. Wissen wir doch, wie im XVII. und XVIII. Jahrhundert, besonders in Oberitalien, haufenweise werthvolle Bilder entfernt wurden, um schlechten

[1]) A. a. O. 40 ff.

[2]) Epitome rerum germanicarum Cap. 68.

Barockarbeiten Platz zu machen; dem damaligen Geschmack sagten jedenfalls prunkvolle italienische Schildereien mehr zu als altväterische deutsche. Sicherlich ist doch auch anzunehmen, dass die ganze Welt im Klaren darüber war, ob Schongauer eher das Epitheton Maler oder Kupferstecher gebühre. Wimpheling, den wir doch als Zeitgenossen des Meisters ansehen dürfen und der noch obendrein in dessen nächster Nähe lebte, hätte sich doch gewiss lächerlich gemacht, wenn er von einer Thätigkeit Schongauers gesprochen hätte, die derselbe gar nicht oder doch nur höchst selten ausübte.

Scheibler argumentirt nun mit Wimphelings Aussagen über Dürer und sagt „unter den tabulæ depictæ, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur, können allein Stiche oder Holzschnitte zu verstehen sein“. Ich will nun Wimpheling durchaus nicht gegen den Vorwurf der Uebertreibung vertheidigen, er wusste vielleicht nur von einer einzigen Dürerschen Tafel, die nach Italien transportirt wurde, und diesen einmaligen Fall bauschte er dann zu einer gewohnheitsmässigen Massenversendung von Werken auf. Man muss aber jedenfalls dabei bleiben, dass Wimpheling unter den „tabulæ depictæ“ Tafelbilder verstanden habe. Die Stiche und Holzschnitte Dürers hat er vielleicht absichtlich nicht erwähnt, weil sie einfach seinem Geschmack nicht behagten. Dem noch ganz in der mittelalterlichen Kunstweise aufgewachsenen Gelehrten mussten die Dürer'schen Tafelbilder, welche noch weit mehr als die Stiche und Holzschnitte den Styl der ältern Richtung zeigten, eher zusagen als z. B. die wilde Phantastik der Apocalypse.

Wir können lediglich Muthmassungen über die Existenz ehemaliger Tafelbilder Schongauers hegen. Einen Gemäldecyclus, dessen Original vielleicht erst in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Grund gegangen ist, glaube ich nachweisen zu können. Er behandelt das Marienleben und

einzelne Scenen der Passion. (Ob die ganze Passion dargestellt war, ist fraglich).

Es wäre bei Schongauer nicht das erste Mal, dass einer seiner Stiche auf ein Gemälde eingewirkt hätte. Schon früher haben wir das Verhältniss der Jungfrau im Rosenhag zu der von Engeln gekrönten Maria kennen gelernt, jetzt tritt wieder ein ähnlicher Fall ein.

Schongauer hatte mit seiner Kupferstich-Passion neue Bahnen betreten. Die noch etwas jugendliche Vorliebe für wild bewegte Handlung ist jetzt geläutert, die fratzenhaften Typen der ersten Zeit schwinden immer mehr und gut durchdachte Charactere treten an ihre Stelle. Die Composition beginnt sich auch zu bessern, die Darstellung wird übersichtlich; der bis jetzt nur leicht angegebene landschaftliche Hintergrund wird ausführlicher behandelt. Zu dieser Periode der Kupferstecherthätigkeit unsers Meisters dürfen wir seine herrlichsten Blätter zählen, allen voran die „grosse Kreuzigung“ (B 21), die Anbetung der Könige, (B 6), die Flucht nach Egypten (B 7). Zwar gehören die genannten Stiche durchaus nicht der gleichen Gruppe an, nach ihrer technischen Ausführung liegen sie sogar ziemlich weit auseinander und können nur durch eine Reihe anderer Blätter miteinander in Verbindung gebracht werden. Wir sehen aber deutlich, dass Schongauer die Entwicklungsstadien der Technik ungemein schnell durchlaufen haben muss, denn sein Styl bleibt sich auffallend gleich von der grossen Kreuztragung an bis zu der Kreuzigung mit Schergen (B 24).

Der Passionscyclus bezeichnet die Höhe der Kunstthätigkeit Schongauers. Von den jugendlichen, unreifen Anfängen ist er ebenso weit entfernt als von dem leeren Manierismus der Spätzeit.

Wir dürfen es als sicher annehmen, dass der Meister die Compositionen und Typen, welche er in dieser Reihe von Blättern geschaffen, nochmals für eine Serie von Tafel-

bildern benutzt habe. Der Passionsstof ist ein Thema, welches die Maler des XV. Jahrhunderts wohl am meisten zu behandeln hatten. Wie oft hat nicht der ältere Holbein diese altbekannten Scenen geschildert. Auch an Schongauer trat jedenfalls in seiner spätern Zeit nochmals die Aufgabe, die Leiden des Erlösers in würdiger Weise dem Volke vor Augen zu stellen. Für welchen Besteller der Meister diese Malereien ausführte, können wir natürlich nicht mehr wissen, dass aber Schongauer zum dritten Mal einzelne Passionscenen behandelte, ist sehr wahrscheinlich und wird uns durch mehrere, sicher auf den Colmarer Meister zurükgehenden Tafelbilder beglaubigt. Diese Tafelbilder sind natürlich zumeist Werke von ganz untergeordneten Malern, die nicht im Stande waren selbständig zu schaffen, sondern sich damit begnügten, mehr oder weniger frei diejenigen Schöpfungen, welche sie als künstlerische Norm betrachten, zu copieren.

Ob nun die zweite malerische Behandlung des Marienlebens und einzelner Passionsscenen eigenhändige Arbeit Schongauers oder Gesellenwerk gewesen sei, kann begreiflicher Weise jetzt nicht mehr bestimmt werden. Auf alle Fälle hat der Meister die Vorzeichnungen geliefert, denn die Compositionen und Typen, welche sich uns in mannigfachen Nachbildungen noch erhalten haben, deuten auf einen hervorragenden Künstler. Im ganzen muss von diesem jetzt untergegangenen Cyclus ausgesagt werden, dass einzelne Züge der Stiche nochmals verwerthet worden sind, doch geschah diess in durchaus freier Weise: eine bedeutende Anzahl neuer Motive wurde beigegeben, die frühern Compositionen nochmals geprüft und durch Hinwegnehmen und Hinzuthun einzelner Gestalten geläutert. Was den ungefähren Zeitpunkt der neuen Schöpfung anbelangt, so wird es am thunlichsten sein, die Periode unmittelbar nach der Vollendung der gestochenen Passion anzunehmen. Die Darstellungen setzen die Priorität der Stiche voraus, der spätere Styl Schongauers, der jeglichem Realismus abgeneigt war, der sich allein darin gefiel, dem Gemüthsleben seiner Gestalten Ausdruck zu verleihen, so dass die Handlung

durchweg zu kurz kam, — dieser Styl ist zur Zeit der zweiten gemalten Passion noch nicht voll ausgebildet. Noch freut sich der Meister an frisch und fröhlich bewegten Scenen, welche auf das Volk ihren Eindruck nicht verfehlen konnten. Die idealistisch aufgefassten spätern Heiligenbilder konnte der einfache Bürger in ihrer tiefen Schönheit kaum ganz begreifen und schätzen, solche Werke setzen eine gewisse Gemüthsbildung voraus, die nicht Jedermanns Sache ist. Wir können also die zu besprechenden Passionsscenen als eine Art von Abschiedsgruss betrachten, welchen der bald einer andern Kunstrichtung zugethane Meister seinem frühern Publicum zugesandt hat.

Die hieher gehörenden Bilder behandeln Scenen aus dem Marienleben und der Passionsgeschichte. Versuchen wir zunächst eine kurze Uebersicht der muthmasslichen Nachbildungen von Schongauers Marienleben zu geben.

Verkündigung: Museum v. Bern (Cat. Nr. 57 und 58),
Zeichnung des Bandes U_8 im Basler Museum,
Museum v. Colmar (Cat. Nr. 126, Rückseite einer Schongauerschen Passionstafel).

Die Composition lehnt sich wieder an das alt-flandrische Motiv des Genteraltars an, indem der Engel knieend vor der Madonna erscheint. Erst später gelang es Schongauer, diese Gruppe zu der herrlichen Darstellung B_3 umzugestalten, wo er manche frühere Einzelnheiten neuerdings anwandte.

Heimsuchung: Zeichnung U_8 des Basler Museums,
Galerie von Carlsruhe (Cat. Nr. 37),
Wandbild der Kirche von Muttenz,
Rathhaus von Luzern (Tafelbild XVI. Jahrh.),
Spitalcapelle von Oberehnheim (Tafelbild).

Geburt: Scheint sich eng an B_3 gehalten zu haben. (Wandbild von Muttenz: Cat. Nr. 125 Colmar).

Anbetung der Könige: Spitalcapelle Oberehnheim (Tafelbild),
Galerie v. Donaueschingen (Cat. Nr. 8)
Bild in Basler Privatbesitz.

Darstellung: Spitalcapelle Oberehnheim (Tafelbild),
Zeichnung Band Us Basel,
Ebenda: Zeichnung Us 16.

Flucht nach Egypten: Wandbild in Muttenz, Us in Basel.

Mehr Schwierigkeiten verursacht nun eine Aufzählung der hieher gehörenden

Passionsbilder. [1])

Schongauer hatte sich — besonders bei den Marterscenen — vom althergebrachten iconographischen Schema niemals ganz frei machen können, auf den Stichen unterscheiden sich z. B. Geisselung und Dornenkrönung in nichts von den Darstellungen jedes andern Meisters des XV. Jahrhunderts. Auch bei seiner nochmaligen Bearbeitung dieses Stoffes ist Schongauer bei den genannten Scenen der conventionellen Composition ganz treu geblieben. (Tafelbilder von Bühl i. E. und Alt St. Peter in Strassburg.) Ganz neu ist hingegen die Anordnung folgender Darstellungen.

Ecce homo. Nachbildungen in einem Wandbild von Muttenz, Tafel von Alt St. Peter in Strassburg, Gemälde der Sakristei von St. Martin in Colmar.[2]) Frei: Passion II. Hol-

[1]) Eine kleine Zeichnung des Museums von Basel gibt uns vielleicht ein Bild vom Umfang des Altarwerkes, welches die Marien- und Passionsgeschichte enthielt. Die einzelnen Figuren sind allerdings grob und schematisch hingeworfen und machen auf stylistische Genauigkeit durchaus keinen Anspruch. Bei dem winzigen Format dieser Nachbildung wurde jedenfalls nur auf die Hauptgruppen Rücksicht genommen, Nebenmotive sind weggelassen. Die Scenen reihen sich in folgender Weise an. Obere Reihe: Heimsuchung, Vermählung, Beschneidung, Darstellung. Untere Reihe: Flucht, 12jähriger Jesus im Tempel, Verkündigung, Kreuztragung. (Wahrscheinlich bildeten diese Tafeln die Aussenseiten der Flügel, die Innenseiten enthielten vielleicht die übrigen Phasen des Leidens Christi, der Schrein die Kreuzigung.

[2]) Kraus a. a. O. 257 nennt das Bild „Copie eines Schongauerschen Schulbildes". Was er sich unter dieser Bezeichnung gedacht hat, ist mir nicht ganz klar, wahrscheinlich brachte er das Gemälde mit der daneben

beins d. Ae. in Donaueschingen, Tafel der Pfarrkirche von Zabern.

Mit Hilfe dieser schwachen Nachbildungen ist es sehr schwer, sich die originale Schöpfung Schongauers in ihrer ganzen Schönheit zu vergegenwärtigen. Ganz anders verhält es sich mit einer zweiten Darstellung dieses verlorenen Cyclus,

der Kreuztragung.

Neben einer ganzen Reihe handwerksmässiger Meister ist es einer der grössten deutschen Maler, — Albrecht Dürer — der diesem schongauerschen Gemälde die Composition für eines seiner herrlichsten Blätter entnommen hat.

Schon drei Mal hatte Schongauer es versucht, in würdiger Weise den letzten Gang Christi zu schildern. Die erste Bearbeitung fällt in die Jugendzeit des Meisters und ist eine höchst kindliche Composition mit noch ziemlich schwach entwickelten Characteren. Es folgt der grosse Kupferstich B 21, eines der Hauptwerke Schongauers. Die Fortschritte, die seit der gemalten Passion errungen sind, treten deutlich zu Tage. Die Handlung ist übersichtlich componirt, jede Gestalt an ihrem richtigen Platz, trefflich hilft jede einzelne Bewegung mit, die Gesammtdarstellung zu einer lebendigen zu gestalten,

hängenden Tafel zusammen, welche das Abendmahl darstellt und allerdings Nachbildung der betreffenden Scene des Museums ist, während das Ecce homo sich unter der gemalten Passion Schongauers bekanntlich nicht findet. Fiorillo (Gesch. der zeichn. Künste in Deutschland) erwähnt II, pag. 315 „2 vortreffliche, unbeschädigte Gemälde Schongauers, die sich in der Sakristei der heil. Dreifaltigkeit von St. Martin zu Münster befinden.“ Dass mit „St. Martin von Münster“ das St. Martinsmünster von Colmar gemeint ist, hat schon Quandt dargethan. (Woltmann (Deutsche Kunst i. E. 240) copirt arglos die Stelle von Fiorillo, obschon er auf Quandt, wo die Berichtigung zu lesen gewesen wäre, verweist.) Wir wollen nicht hoffen, dass Fiorillo das Ecce homo und Abendmahl der Colmarer Sakristei für echte Schongauers gehalten habe, sondern für diese Aussage seinen Gewährsmann verantwortlich machen, denn allem Anschein nach war Fiorillo niemals in Colmar, und seine Urtheile über Schongauer machen uns ganz den Eindruck, als ob er den Meister nur vom Hörensagen kenne.

auf keiner nebensächlichen Figur oder Gruppe ruht mehr das Schwergewicht der Composition. Der gewaltigen Action können wir nicht umhin, unsre höchste Bewunderung zu zollen, aber etwas fehlt uns doch, — der innere Gehalt, das seelische Leben, dem diese Episode des Leidens unsres Erlösers hätte Ausdruck verleihen dürfen. Die Gruppe Veronicas und der Marien ist kaum sichtbar in den hintersten Plan versetzt. Der im Realismus schwelgende Künstler scheint sich beinahe geschämt zu haben, auch nur den geringsten idealen Zug anzubringen.

Im Zusammenhang mit dem gestochenen Passionscyclus bearbeitete Schongauer die Kreuztragung zum dritten Male (B 16). Die Mängel seiner beiden vorigen Compositionen scheint er gefühlt zu haben und trachtet darnach, sie zu beseitigen, indem er mit richtigem Gefühl das Veronicamotiv in den vordersten Plan bringt; doch noch immer nicht darf es einen entscheidenden Einfluss auf die Haupthandlung ausüben, der starr vor sich hinblickende Christus schreitet von den Schergen geschlagen und gestossen unentwegt weiter und betrachtet die vor ihm Knieende kaum. Ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Hauptpersonen existirt nicht. Erst in späterer Zeit war es Schongauer vergönnt, diese von ihm selbst so oft behandelte Scene würdig auszubilden. Sehen wir uns vorerst nach Nachbildungen des verlorenen Originals um und machen wir uns die Composition klar.

Die mehr oder weniger freien Copien sind folgende:

Strassburg, Alt St. Peter: Tafelbild.
Donaueschingen, Galerie: Tafelbild (ohne Nummer).
Augsburg, Galerie: Tafelbild (Cat. No. 77).
Chur, St. Luciusmünster, nördl. Nebenschiff Tafelbild.
Zürich, Stadtbibliothek: Tafelbild.
Schäufelin B 34, Holzschnitt.
A. Dürer, grosse Passion, Holzschnitt.

Eine ziemliche Reihe deutscher Meister des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts hat also die Kreuztragung

dargestellt. Von den genannten Bildern erhalten wir nun den Eindruck, dass sie auf Stiche Schongauers zurückgehen müssen, denn Motive der beiden Blätter (B 16 und B 21) sind in ihnen zu einem Ganzen verschmolzen worden.

Es überrascht uns nun, dass sämmtliche Meister in gleicher Weise die Stiche benützt haben, dass alle in auffälligster Uebereinstimmung dieselben Züge entweder aufgenommen oder verworfen haben und wir fragen uns, woher diese so durchaus gleichartige Ausbeutung der Stiche bei den nicht im geringsten zusammenhängenden Meistern kommen könne. Die Antwort auf diese Frage kann nur folgende sein:

All diesen Bildern lag ein Schongauersches Original zu Grunde, welches Verwandtschaft mit den beiden Stichen zeigte, ja sogar einige ihrer Motive wiederum verwerthet hatte, im übrigen jedoch eine durchaus neue Bearbeitung des Stoffes war. Dass auf Schongauer selbst dieses Original zurückgehen muss, beweist das Vorhandensein einer ziemlichen Anzahl von Nachbildungen im Elsass. (Auch das Bild der Wasserkirche von Zürich ist das Werk eines Meisters der Colmarer Schule, zwei Copien sind Augsburger Arbeit, die Augsburger Malerschule hatte ja, wie wir später sehen werden, mancherlei Beziehungen zu Colmar.) Es ist ferner klar, dass nur der Meister der beiden Stiche selbst deren Mängel mit richtigem, künstlerischen Tact herausfühlen und verbessern konnte; ein anderer Maler, der sich dieser Aufgabe unterzogen hätte, würde die Einheit der Composition durch hinzunehmen eigener Motive gestört haben und das Werk würde ziemlich potpourri artig geworden sein. Die mannigfachen mehr oder weniger freien Nachbildungen beweisen uns überdiess, dass das Original[1]) auf einen Meister, der weithin einen bedeutenden Ruf genoss, zurückgehen muss.

Am getreusten hat sich die Schongauersche Composition

[1]) Ob Sandrart (Teutsche Academie II, 220) unter der „überaus traurigen Ausführung Christi“ den Stich oder das Bild verstanden hat, muss dahingestellt bleiben.

auf der Tafel von Augsburg, ferner denjenigen von Chur und Strassburg erhalten. Alle Gemälde zeigen mässiges Hochformat. (Das Augsburger-Bild für den Schildbogen eines Gewölbes bestimmt schliesst spitzbogig). Die Anordnung der Darstellung ist folgende:

Der Hinrichtungszug hat soeben das Stadtthor passirt (kleiner Stich) und bewegt sich in einer Curve (grosser Stich) nach Golgotha. Christus ist unter dem Kreuze zusammengestürzt (grosser Stich) und erfasst mit seiner Rechten das Schweisstuch der heil. Veronica, welche im vordersten Plane kniet und uns den Rücken zukehrt, (kleiner Stich) 3 Schergen sind beschäftigt, den niedergefallenen Heiland wieder zum Gehen zu bringen: einer stösst ihm mit seinem Lanzenschaft gegen den Rücken,[1]) ein anderer hat ihn beim Halse gefasst, um ihn emporzuzerren, ein dritter reisst mit voller Kraft am Seil, das um den Leib Jesu geschlungen ist. Unter dem Thore werden Maria und Johannes sichtbar (kleiner Stich), ein Kriegsknecht sucht ihr Herannahen zum Kreuz zu wehren. Simon v. Cyrene ist durch die kauernde Veronica beinahe verdeckt. Die weitern Künstler modificirten nun diese Composition. Am nächsten kommt dem Original Schongauers das Bild der Zürcher Stadtbibliothek. Hier ist die Anordnung Schongauers im ganzen beibehalten worden, nur das hohe Format hat der Künstler in ein breites umgeändert, demgemäss mussten nun auch die einzelnen Gruppen etwas modificirt werden. Veronica ist von Christus hinweggerückt worden und zeigt ihm das Schweisstuch aus der Ferne, der

[1]) Das Motiv dieser 3 Schergen ist ein Gemeingut der gesammten deutschen Kunst und Dehio (Zeitschrift f. bild. Kunst XVI, pag. 253) ist nicht berechtigt, es auf Schongauer zurückzuführen.

Wir treffen die durchaus gleiche Scene bereits auf einem Schrotblatt (de la Borde (gravure 46) will für dasselbe das Jahr 1406 annehmen, was allerdings etwas zu früh gegriffen sein dürfte), das jedenfalls älter als Schongauer ist und in durchaus keiner Beziehung zu ihm steht. Eine iconographische Untersuchung der Kreuztragungscomposition würde jedenfalls die interessantesten Resultate ergeben.

Heiland greift darnach, ohne es jedoch berühren zu können. Die ganze rechte Seite des Bildes nimmt in ungeschickter Weise lediglich das gespannte Seil ein, am äussersten Ende der Tafel befindet sich erst der dasselbe haltende Scherge. (In ähnlicher Weise hat auch Schäufelin B 34 Schongauer missverstanden). Eine zweite Gruppe von Künstlern hat die Composition etwas vereinfacht. Einige haben mit Beibehaltung der übrigen Züge das Motiv Veronicas weggelassen, z. B. Krafft mit seinem Relief der Sebalduskirche in Nürnberg, H. Holbein in Donaueschingen, kleine Zeichnung U^8 in Basel. Was nun Dehio in seinem Aufsatz[1]) über das Verhältniss Dürers zu Schongauer ausgeführt hat, muss nach meiner Ansicht dahinfallen. Wir sahen eben, dass Dürer der Schongauerschen Composition weit näher steht als Krafft, von Krafft hat Dürer nichts entlehnt. Dürers Anordnungsweise steht zu derjenigen Kraffts, wenn wir den Vergleich Dehios brauchen wollen, als Schwester, nicht als Tochter; alle Züge, welche Dürer von Krafft copirt haben soll, sind rein conventioneller Natur; die wenigen Einzelnheiten, in welchen Krafft auf Schongauer zurückgeht, hat gerade Dürer nicht adoptirt, z. B. die characteristische Wegkurve, die wir auf dem Relief sehen, suchen wir auf seinem Holzschnitt vergeblich.

Bleiben wir also dabei, dass Dürer — vielleicht auf seiner Wanderschaft 1492 — das Original Schongauers kennen gelernt habe; nehmen wir aber mit Dehio an, dass die Sculptur Kraffts, Schongauers grosse und kleine Kreuzigung nach einander auf den Nürnberger Meister ihren Einfluss ausgeübt hätten, so werden wir nothwendiger Weise zu sehr gekünstelten Hypothesen verleitet. Dehio ist z. B. der Ansicht, dass die Christusgestalt Dürers deshalb so gewaltsam gewendet sei, weil der Maler zuerst Krafft copirt hätte, dann aber plötzlich zu Schongauer übergegangen sei. Wir dürfen aber doch dem grossen Nürnberger Meister zutrauen, dass er mit einem gewissen Plane zu Werke geschritten

[1]) A. a. O. 255 ff.

sei, und nicht die eine Hälfte einer Figur von diesem, die andere von einem andern Künstler entlehnt habe. Mit Veronica argumentirt nun Dehio weiter und macht die Entdeckung, dass diejenige Dürers nicht auf Schongauer zurückgehen könne, weil sie in Viertelsansicht von vorne und nicht im Rücken gegeben sei. Diess ist doch gewiss lediglich eine Aeusserlichkeit. Dürer hat überhaupt in dem ganzen Blatte seine volle Selbständigkeit sich bewahrt; als er einige Jahre später in der kleinen Passion nochmals das gleiche Thema bearbeitete, griff er wieder auf das schongauersche Werk zurück und jetzt treffen wir eine Veronica, die uns unzweifelhaft den Rücken kehrt. (B 37.)

Welches der drei hier in Frage kommenden Werke Schongauers Raphael zu seinem Spasimo benützt hat, ist kaum mehr zweifelhaft. Dehio glaubt, dass wiederum beide Stiche ihm vorgelegen hätten. Es wäre aber dann als merkwürdiges Spiel des Zufalls zu betrachten, wenn der italienische Meister die Aufgabe, aus 2 gegebenen Stichen eine Composition zu entwerfen, in genau derselben Weise gelöst hätte, wie eine ganze Reihe oberdeutscher Künstler. Bleiben wir also bei der höchst wahrscheinlichen Annahme, dass ein schongauer'sches Original der Kreuztragung existirte, nach welchem Raphael, Dürer, Krafft u. a. m. arbeiteten. Meine Ansicht drücke ich vielleicht am deutlichsten durch ein genealogisches Schema aus:

Grosse Kreuztragung M + S kleine Kreuztragung M + S

Neue Bearbeitung Schongauers

Raphael, Dürer, Krafft etc.

Die bekannte von Goutzwiller[1]) und Müntz[2]) publicirte Zeichnung des Basler Museums „Vorbereitung zur Kreuzigung“ würde stylistisch in die mittlere Zeit Schongauers

[1]) Musée de Colmar, pag. 49.

[2]) L'art, juin 1886.

passen und bildete vielleicht ebenfalls einen Bestandtheil des Altarwerkes. Der künstlerische Werth des Blattes ist ganz gering. Die Zeichnung hölzern und geistlos. Auf keinen Fall haben wir hier die Originalcomposition Schongauers vor uns, sondern lediglich eine schlechte Copie des schon ausgeführten Werkes (wie auch der Balken beweist, der das Bild in zwei Hälften schneidet). Wenn in Woltmanns Geschichte der Malerei II, 116 zu lesen steht, dass Hans Holbein d. Ae. von dieser Zeichnung beeinflusst worden sei, indem der auf dem Kreuze sitzende Christus der Donaueschingerpassion demjenigen des Blattes nachgebildet sei, so ist dies nur theilweise richtig. Erstens ist es, wie wir bereits bemerkten, das ausgeführte Werk Schongauers, das Holbein beeinflusste und nicht diese stümperhafte Zeichnung. Zweitens darf nicht mit dieser Christusgestalt argumentirt werden. Das Motiv des auf dem Kreuze sitzenden Christus ist ganz conventionell, wir finden es auf manchen Werken, die mit Schongauer nicht das geringste zu thun haben, z. B. dem sogen. Thoman Burgkmair der Augsburgergalerie aus dem Jahre 1477.[1]) Fiorillo[2]) spricht von einer

Kreuzigung Christi,

die er in einer Capelle an der Kirche des „heil. Martinus zu Münster“ gesehen haben will, er fügt bei, dass das Bild „ganz im Geschmack Peruginos gemalt sei“. (Wer Fiorillo diese Notiz verschafft hat, ist mir unbekannt; jedenfalls urtheilt er nicht aus Autopsie.) Dass mit St. Martin von Münster die Hauptkirche von Colmar gemeint ist, sahen wir bereits. Ueber die Schicksale des angeführten schongauerschen Werkes

[1]) Ein ganz untergeordnetes, stark von Schongauer beeinflusstes Tafelbild des XV. Jahrhunderts im Rosgarten-Museum von Constanz — Noli me tangere mit Passionsscenen — zeigt einen auf dem Kreuz sitzenden Christus, der sich weit enger als das holbeinische Werk an die Basler Zeichnung anschliesst.

[2]) A. a. O. pag. 315.

konnte ich nichts erfahren, vermuthlich ist das Bild 1796 zu Grunde gegangen. In einer Beziehung lässt sich aber Fiorillos Nachricht dennoch verwerthen. Wir erhalten durch diesen Vergleich mit Perugino einen kleinen Anhaltspunkt, um den muthmasslichen Styl des Gemäldes bestimmen zu können.

Werke der Frühzeit Schongauers hätten niemals mit Perugino verglichen werden können. Grössere Gegensätze als z. B. die Grablegung der gemalten Passion und die Beweinung von Perugino im Palazzo Pitti lassen sich nicht denken. Später aber nimmt der Styl Schongauers eine Gestalt an, welche einen Vergleich mit dem umbrischen Maler wohl gestattet. Immer mehr beginnt Schongauer bewegte Handlungen zu scheuen und erfreut sich nur noch an ruhigen, actionslosen Heiligendarstellungen.

Von einer Beeinflussung von Cöln aus (wie Wurzbach will) kann natürlich nicht die Rede sein. Schongauer, der sich eben glücklich von allen äussern Einwirkungen losgerungen hatte und zu einem eigenen Styl gelangt war, liess sich sicherlich nicht wiederum von einer fremden Kunstrichtung völlig ins Schlepptau nehmen; nein, wir müssen annehmen, dass es im Gegentheil die volle Eigenart von Schongauers Character ist, die sich in den spätern Blättern seines Stecherwerks zeigt: dass dieser ausgesprochene Idealismus uns zuweilen noch etwas mittelalterlich anmuthet, kann allerdings nicht geleugnet werden. Ein Vergleich mit Perugino ist jetzt gar nicht so übel angebracht; jedenfalls erinnern die schongauerschen Gestalten, die doch immer noch ein gewisses psychologisches Studium verrathen, ebenso sehr an den umbrischen Maler als an die ziemlich oberflächlichen älteren Cölner.

Sandrart scheint ähnliches gefühlt zu haben, die geistige Verwandtschaft Schongauers mit Perugino, die auch ihm auffiel, machte er seinen Lesern unter der concreten Form des Märchens von der „guten Vertraulichkeit“ der beiden Meister plausibel. Jedenfalls sind wir aber nicht zur Annahme be-

rechtigt, dass Schongauer mit italienischen Künstlern direct verkehrt habe oder gar selbst in Italien gewesen sei.[1])

Aus der genannten Notiz von Fiorillo können wir also nur entnehmen, dass die Kreuzigung zu St. Martin zu denjenigen schongauerschen Werken gehörte, welche nicht mehr durch übertriebene Bewegung und andern äussern Nothbehelf auf den Beschauer zu wirken suchten, sondern lediglich durch seine Durchbildung der Charactere sich auszeichnen.

Eine grosse Tafel der Kirche von Bühl i/E. zeigt nun sämmtliche Merkmale der besten Zeit Schongauers.[1]) In ihrer Ausführung erkennen wir die Hand eines nicht ungeschickten Gesellen der schongauerschen Werkstatt, der uns auch noch aus andern Bildern bekannt ist. Die Composition ist folgende: Links und Rechts wird die Haupthandlung von zwei grossen

[1]) Zu meiner grossen Verwunderung wurde in einer neuern Publication über Schongauers Stecherwerk (Stiche und Radirungen von Schongauer etc. mit Text von Janitsch und Lichtwark) wiederholt die Ansicht ausgesprochen, dass Schongauer einst den Süden — Italien oder Spanien — besucht haben müsse, da man auf einzelnen Stichen eine südliche Vegetation, auf andern Renaissanceornamente, Putten etc. treffe (z. B. auf dem Thron des Pilatus B 14). Durch solche Aeusserlichkeiten darf man sich aber ja nicht bestimmen lassen, auch für Schongauer die obligate „italienische Reise" anzunehmen. Schongauer hat all diese Züge als Erbe der flandrischen Künstler übernommen. In den südlichen Pflanzen und Bäumen, welche sich auf der Anbetung des Lammes im Genter Altar zeigen, ist vielleicht der Ursprung für eine ähnliche auf Schongauerschen Werken vorkommende Vegetation zu suchen.

Die nackten italienischen Putten auf der Thronlehne des Pilatus sind ebenfalls ein Gemeingut der flandrischen Künstler. Aehnliche Gebilde treffen wir schon bei Jan van Eyk, (Madonna des Can. van der Paele) ferner bei Memlinc. (Ursulaschrein; beim Empfang der Heiligen in Rom sind 4 musicirende Putten zu bemerken.)

[1]) Woltmann (a. a. O. pag. 212) stellt das Bild vor Schongauer in die Mitte des XV. Jahrhunderts. Ich glaube kaum, dass er es selbst gesehen hat. Kraus (a. a. O 47 ff.) denkt an Rogier und Schongauer zugleich, setzt aber nichtsdestoweniger das Gemälde in das XVI. Jahrhundert. Jedenfalls sind die flandrischen Reminiscenzen bereits sehr abgeblasst. Das Bild dürfte Anfangs der 80. Jahre des XV. Jahrhunderts entstanden sein.

statuarisch aufgefassten Gestalten eingerahmt (Margaretha und Christina nach Kraus). In einer reichen, von Hügelketten durchzogenen Landschaft sind die Kreuze aufgerichtet, an deren Fuss das gaffende Volk und die Angehörigen Christi in trefflicher Weise symmetrisch gruppirt sind. Der Gruppe der klagenden Frauen links entsprechen die würfelnden Kriegsknechte rechts. Nach alter Weise umfasst Maria Magdalena den Kreuzesstamm. Johannes, der die hinsinkende Gottesmutter in seinen Armen auffängt, steht ebenfalls am Fuss des Marterholzes. Der Hintergrund wird durch abziehendes Kriegsvolk gebildet, welches sich nach und nach in den Wäldern und Bergen verliert. Als Provenienz der einzelnen Motive gebe ich folgende Werke Schongauers an: Die weibl. Heiligen zeigen den Typus der Stiche B 61 und B 62. Ganz ähnlich aufgefasste Zeichnungen, welche ich unbedingt Schongauer zuschreiben möchte, befinden sich im Basler Museum und zwar die Nummern 49, 50, 51, 54 und 55 des Bandes Us. (Eine Zeichnung mit ähnlichen Heiligen unter Glas und Rahmen.) Die Gruppe von Maria und Johannes zeigt das Motiv des Stiches B 22. In eigenthümlicher Weise ist ein Schongauersches Blatt für die Gruppe der würfelnden Knechte verwendet worden. B 24 finden wir einen Kerl unter dem Kreuze sitzen, — den Malchus der Passion — welcher spottend den rechten Arm gegen den sterbenden Erlöser aufhebt. Diese Figur wurde nun genau in die Tafel aufgenommen, nur zeigt sie sich hier von der Gegenseite, der rechte Arm dient aber jetzt nicht mehr zu einer Geberde des Spottes, sondern befindet sich in dieser Stellung, um mit Wucht die Würfel zur Erde zu werfen. Christus am Kreuz mit den blutauffangenden Engeln geht auf B 25 zurück. Der flotte Abzug der berittenen Krieger und Priester erinnert deutlich an die grosse Kreuztragung. Ein Gemälde nun, welches Motive aus 6 verschiedenen Schongauerschen Stichen entlehnt hat, kann nur in der Werkstatt des Colmarer Meisters entstanden sein, wo man unter sämmtlichen vorhandenen Blättern wählen konnte. Näher liegt noch der Gedanke, dass die Composition von

Schongauer selbst herstamme. Die so verschiedenen Werken entlehnten Züge sind mit solchem Geist combinirt, dass das Ganze durchaus nicht, wie man denken könnte, den Eindruck von Zusammenstoppelung macht, sondern im Gegentheil durch seine wohlthuende Einheitlichkeit sehr anmuthet. Es lässt sich doch leicht denken, dass Schongauer bei einer nicht sehr wichtigen Bestellung Motive, die er schon früher verwandt hatte und die ihm jetzt so zu sagen in der Hand lagen, nochmals anbrachte. Es dürfte sich auch in diesem Bühlerbild noch manche Reminiscenz an das jetzt verlorene Werk Schongauers, die Kreuzigung, erhalten haben. Vergleichen wir nun die Tafel von Bühl mit einem Gemälde der Spitalkirche von Colmar[1]), einem späten Werk der Schongauerschen Schule, so erhalten wir einen ungefähren Begriff von den Hauptmotiven der Schongauerschen Originalcomposition. Die grosse Assistenz von Nebenfiguren müssen wir abrechnen, dieselbe gehört speciell dem Bühler-Bild an. Die Darstellung Schongauers dürfte sich ungefähr folgender Massen gestaltet haben. In einer herrlichen Landschaft — vielleicht ähnlich B 25 — erhebt sich das Kreuz, an dessen Fuss Johannes die Madonna tröstend umfängt. Engel schweben herab, das Blut Christi aufzufangen, zur Seite stehen in stiller Anbetung zwei weibliche Heilige.

Bevor wir nun mit einer Aufzählung der in diese Periode fallenden Schulbilder beginnen, wollen wir noch kurz das nunmehrige Colorit Schongauers betrachten. Die gemalte Passion, die Jungfrau im Rosenhag und die Festseiten des Isenheimerflügel geben uns genügend Anhaltspunkte, die Malweise der Colmarer Schule etwas definiren zu können. Einen grossen Coloristen kann man Schongauer schwerlich nennen, seine Kupferstecherthätigkeit scheint hemmend auf die Entwicklung seiner Malweise eingewirkt zu haben. Stets

[1]) Kraus, a. a. O. pag. 270.

ist die Zeichnung die Hauptsache: mit dem Pinsel eine gute Modellirung zu erzielen, gelingt dem Meister nur zur Seltenheit. Ein merklicher Fortschritt ist allerdings zu beobachten zwischen der Madonna im Rosenhag und den Isenheimerflügeln und es kann nur eine stattliche Reihe von Bildern die grosse Kluft zwischen diesen beiden Werken überbrückt haben. (Nicht allein stylistisch, sondern auch coloristisch dürften die oben erwähnten Tafeln von Basel und Freiburg i/S. in die Periode zwischen Jungfrau im Rosenhag und Isenheimerflügel fallen.) Die Färbung hat bereits an Tiefe bedeutend gewonnen, die zeichnerische Manier der Körpermodellirung ist einer mehr malerischen gewichen, die characteristischen grauen Schatten beginnen sich häufiger zu zeigen. Die Combinirung der Farben ist harmonisch, die kindliche Buntheit der Passionsfolge hat fast gänzlich aufgehört. Später hat das Colorit Schongauers kaum noch eine grössere Vollendung erlangt, als es sie auf den Isenheimerflügeln schon besass. Einzelne Bilder allerdings wie z. B. die Tafel von Thann, sind noch etwas heller in den Tönen gehalten und zeigen eine wohlthuendere Harmonie; im Verlauf der Zeit jedoch schleichen sich einige Farben ein, welche für alle Schongauerschen Schulbilder typisch werden, z. B. ein giftiges Grün (bereits bemerkbar auf dem Bild von Bühl). Das Carnat ist stets warm röthlich, bei Männern fast ins bräunliche übergehend, bei Frauen zart rosa.

Die feine Ausführung des Beiwerks hört in der späteren Zeit, da die flandrischen Reminiscenzen allmälig erblassen, auf. Bei Landschaften und Interieurs ist die Linearperspective gewöhnlich mit gutem Verständnis durchgeführt, Luftperspective findet sich noch nirgends.

Die sehr harten und schweren Contouren sind ein Fehler, der den Werken Schongauers und seiner Schule stets anhaftet. Nicht allein in der Passionsfolge, sondern auch noch auf den Flügeln von Isenheim finden wir alle Umrisse in scharf begrenzten Linien gezeichnet, es ist dies ein Mangel, der manchen deutschen Malern anhaftet, den die Flandrer jedoch schon

früh überwunden haben, von einem „sfumato“ der Abgrenzung der Linien ist bei Schongauer keine Spur vorhanden.

Je mehr sich im übrigen der Meister im Colorit vervollkommnete, um so weiter entfernte er sich von seinen flandrischen Vorbildern, dass coloristisch die Jungfrau im Rosenhag Rogier weit näher steht als z. B. der heil. Antonius wird wohl Niemand leugnen.

Aus der ganzen Farbengebung und Technik der frühsten Tafeln Schongauers wurde es mir jedoch klar, dass der Meister kaum jemals in persönlicher Verbindung mit Rogier gestanden sein kann. Gewisse coloristische Eigenthümlichkeiten hat er dem flandrischen Meister allerdings abgesehen und dieselben in seiner Weise wieder zu verwerthen gesucht; die eigentlich flandrische Technik hat sich Schongauer aber durchaus nicht anzueignen gewusst, er hat Rogiers Werke nur rein äusserlich studirt, in einer flandrischen Werkstatt kann er aber niemals gearbeitet haben. Am besten zeigt diess vielleicht ein Beispiel: Die Niederländer benutzten zur Darstellung von Brocatstoffen niemals eigentliche Goldfarbe, sondern ein eigenthümliches Braun-Gelb, welches auf den Bildern durchaus den Eindruck des eigentlichen Goldes macht. Schongauer kennt diess Recept nicht, sondern wendet stets echte Goldfarbe an.

Wie die meisten schwäbischen Meister malte auch Schongauer stets auf Tannenholz.

Eine eigene Bewandtniss hat es nun mit einer Reihe kleiner Bilder, welche gewöhnlich Schongauer selbst zugeschrieben werden. Scheibler theilte ihre Holzart mit und es ist überraschend, dass kein einziges auf das gewohnte Tannenholz gemalt ist. [1]) Es wäre unrichtig anzunehmen, dass Tannenholz die feine, miniaturartige Ausführung der Täfelchen nicht gestattet hätte und dass deshalb Schongauer sich anderer Holzarten bedient habe. Betrachten wir nur die Rosenhecke

[1]) Madonna in München auf Linde. Madonna des Belvedere auf Rothbuche, Triptychon von Zürich auf Ahorn, Bild von Basel auf Eiche.

der Madonna von St. Martin in Colmar, so lässt dieselbe an Feinmalerei doch gewiss nichts zu wünschen übrig. Schongauer überzog das Tannenholz — wenigstens bei sorgfältigeren Arbeiten — stets mit einer Kreideschicht, auf welche ohne Schwierigkeit auch die allerminiaturmässigste Malerei aufgetragen werden konnte. Weshalb hätte er diese erprobte Technik nicht bei allen Gemälden anwenden sollen. Auf den Meister dieser Bildchen erlaube ich mir weiter unten zurückzukommen.

Bei der Aufzählung der Werke, welche der zweiten Stylperiode Schongauers angehören, mache ich zunächst diejenigen Bilder namhaft, welche sicher in der Colmarer Werkstatt oder Schule entstanden sind, hierauf nenne ich kurz einige Gemälde, die mit Schongauer in Verbindung gebracht worden sind und chronologisch in diese Entwicklungsperiode fallen müssten, hingegen deutlich andern Ursprungs sind.

Tafelbilder der Werkstatt und Schule Schongauers aus dessen zweiter Periode.

Basel (Privatbesitz, Hr. Merian-Thurneysen) Anbetung der Könige. Ziemlich blasse Farben-Ausführung fein und zart. Gehört zu den besten Bildern. Unter einer Ruine sitzt die in rothes Gewand gekleidete Maria und hält das Kind, welches in das Schmuckkästchen des knieenden Königs greift. Der Zug der Könige bewegt sich durch einen tiefen Hohlweg hinunter, in der Ferne wird eine Stadt auf einem Berge sichtbar. Von den echt Schongauerschen Köpfen ist derjenige des jungen Königs der Malchustypus der Stiche. Faltenwurf eckig und schwerbrüchig. „Augen“ fehlen noch gänzlich. Gemusterter Goldgrund. Tellernimben. Im Nimbus der Madonna Inschrift in gothischen Minusceln: Maria hilf.

Bühl i/E. Kirche (Kraus 47 ff.; Woltmann, deutsche Kunst im Elsass 212.

I. Tafel: Kreuzigung (vide oben 48 ff.)

II. Tafel: 4 Darstellungen, ehemals die Flügel der Kreuzigung: Oelberg, Verspottung, Geisselung, Kreuztragung. Manches Motiv geht auf die Stiche zurück (Kreuztragung genaue Copie von B 21). Tellernimben. (Die von Kraus beschriebenen Rückseiten sind leider nicht mehr sichtbar, seit die Tafeln in die Wand eingelassen sind.)

Colmar. Sacristei von St. Martin.

Ecce homo (Kraus a. a. O. 257, vide oben pag. 39). Stark übermalt.

Abendmahl. Alte Copie von No. 116 des Museums von Unterlinden.

Museum Unterlinden.

Cat. 110 u. 111 (Kraus 375 ff.). Predella eines Altärchens vom Tempelhof zu Bergheim: 12 Scenen aus der Marienlegende und Passion. Schwarze Zeichnung auf Goldgrund. Schon die entschiedene Oeltechnik macht die Datirung von Kraus — 1400 — unmöglich. Im übrigen ist der Styl der Bildchen durchaus Schongauerisch (z. B. Geburt und Anbetung der Könige), auch die flamboyante Gothik der architectonischen Einfassung wäre für das Jahr 1400 unerhört.

Cat. No. 106, 107, 108, 109. (Kraus pag. 381 und 384: „ziemlich geringe Arbeiten der Schongauerschen Schule.") 106: Kindermord: Rückseite: Martyrium eines Heiligen. 107: Martyrium des Bartholomäus: Rückseite: Bartholomäus in ganzer Figur. 108: Sogen. Martyrium des Dianochus; Rückseite: Nicht mehr erkennbar. 109: Tod der heil. Ursula und ihrer Jungfrauen; Rückseite: Magdalena. 107 und 109 bildeten wohl einst die Aussenflügel eines Altarwerks, dessen Innenflügel uns in 106 und 108 möglicher Weise erhalten sind. Jedenfalls sind sämmtliche 4 Nummern vom gleichen Künstler ausgeführt und verrathen ein nicht übles Formenverständniss. Die Farben sind gut verschmolzen, besser als wir es sonst von Bildern der Umgebung Schongauers gewohnt sind. Uebrigens zeigen die Tafeln einen von Schongauer etwas verschiedenen Styl, ein grösseres Streben nach Natur-

wahrheit tritt hervor, manche Motive allerdings weisen deutlich auf den Colmarer Meister hin. Vermuthlich ist der Maler des Cyclus ein Nachzügler der Schule des Caspar Ysenmann, welcher in manchen Einzelheiten seinem Meister treu geblieben ist, sich hingegen des mächtigen Einflusses von Schongauer doch nicht hat erwehren können.[1])

Fürstlich Fürstenberg'sche Galerie in Donaueschingen.

Cat. No. 13. Tod der Maria. Theil eines Altarflügels. Woltmann bemerkt in der Vorrede des Catal. p. 5, „dass die Composition sich direct an Schongauers berühmten Kupferstich anlehne.“ Davon konnte ich nun nichts entdecken. Die Anordnung des Bildes ist eine durchaus andere, das einzige Motiv der beiden lesenden Apostel dürfte auf den Stich zurückgehen. Im übrigen zeigt die Tafel trotz ihrer handwerksmässigen Ausführung echt Schongauerschen Geist.

Freiburg i/S. Musée cantonal. Cat. No. 14.

Grablegung; nicht ganz schlechtes Bild mit Schongauerscher Farbenstimmung. (Stammt aus dem Kloster Hauterive.)

Karlsruhe, Grossherzogl. Gemäldegalerie. Cat. No. 36 und 37: Flügel eines Altars.

36, das bessere Bild: Krönung der Maria, mit Schongauer nicht verwandt, Styl und Ausführung sprechen deutlich für die Schule Herlins in Nördlingen. Der Revers dieser trefflichen Tafel ist ein ganz geringes Colmarer Schulbild: Heimsuchung.

Luzern, Antiquar. Sammlung im Rathhaus.

Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Stark übermalt. Als Vorlage wurde B 69 benutzt.

---

[1]) Ich erwähne hier am besten das Fragment einer Glasscheibe, das sich in der Sammlung von Hrn. Handelskammerpräsident Fleischhauer in Colmar befindet. Es stammt aus dem St. Martinsmünster und zeigt den Kopf des Evangelisten Johannes. Wir haben hier einen Rest des reichen Glasgemäldecyclus vor uns, der vielleicht nach Schongauerschen Entwürfen ausgeführt wurde. (1815 an General von Frimont geschenkt.)

Oberehnheim i/E. Spitalcapelle. (Kraus I, p. 211.)

1) Heimsuchung. Mit Bild von Karlsruhe der Composition nach identisch, in der Ausführung weit besser.

2) Anbetung der Könige. Nur noch fragmentarisch erhalten, Madonna mit Kind und anbetender alter König verschwunden. Im Colorit zeigen sich Schillerfarben, welche für die Spätzeit Schongauers characteristisch sind. (Vom Meister des Basler Bildes, pag. 53.)

3) Darstellung. In einer reizenden gothischen Capelle sehen wir den Priester, der den hübschen kleinen Christus hält. Aussicht durch ein Bogenfenster in grünende Landschaft.

Strassburg. Alt St. Peter (Kathol. Abtheilung).

An der Chorwand 10 Tafeln mit der Passionsgeschichte (Abendmahl, Oelberg, Verhör, Verspottung, Geisselung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Annagelung ans Kreuz, Beklagung). (Kraus I, 508, Kugler, Gesch. d. Mal. II, 444, Woltmann 214, Piton, Strasbourg illustr. I, 246 ff.) Die Tafeln dürften aus der Umgebung Schongauers stammen. Hinsichtlich der Färbung zeigen sie jedoch eine ziemliche Verschiedenheit von der Colmarerschule. Die vorwiegend hellen Farben Schongauers finden wir hier nicht, sondern ein dumpfer bräunlicher Ton herrscht vor. Allerdings bleibt es ungewiss, ob das jetzige Colorit nicht durch die mannigfachen, höchst ungeschickten Restaurationen hervorgebracht worden ist. Die meisten Darstellungen lehnen sich an die Stiche an, das Abendmahl ist Copie von No. 116 des Colmarer Museums, die Kreuztragung geht, wie wir sahen, auf eine verschollene Composition Schongauers zurück. Die neun ersten Tafeln sind sicherlich das Werk eines und desselben Meisters (Piton will drei der Bilder einem andern Meister zuschreiben, Kraus vermuthet „jedenfalls zwei Hände“.) Ein begabterer Künstler offenbart sich im letzten Bild der Folge: der Beklagung. Weshalb Kraus es leugnet, dass das Motiv der händeringenden Magdalena auf Rogier zurückgehe, begreife ich nicht. Maria

Magdalena ist sogar bis auf die Détails des Costüms getreu nach der Madrider Kreuzabnahme copirt.[1]) Auch im übrigen zeigt das Bild echt flandrische Seelentiefe, wenn auch die Formensprache sonst entschieden oberdeutsch ist. Der auf dem Rand des geöffneten Grabes knieende Engel ist von Schongauer direct übernommen, wie auch die Typen der klagenden Männer und Frauen. Das Colorit ist weit besser als dasjenige der übrigen Bilder, deren auffallend dunkeln Ton es nicht zeigt. Abweichend von den andern 9 Tafeln tragen auf diesem Bilde sämmtliche Heilige wie der Heiland den Scheibennimbus. Die Landschaft ist perspectivisch gut. Auf einen der bekannten Strassburger Maler des XV. Jahrhunderts zu rathen, wird ganz nutzlos sein, jedenfalls ist aber der ganze Cyclus von zwei Elsässer Meistern gemalt worden, die flandrische Werke gesehen haben, später aber in völlige Abhängigkeit von Schongauer gerathen sind.

Die Ansicht von Kraus, dass einzelne Bilder vor Schongauer fallen, ist unhaltbar; ebensowenig darf man Woltmann beistimmen, welcher die Gemälde in die letzten Jahre des XV. Jahrhunderts verlegt und einen Meister annimmt, der lediglich unter flandrischem Einfluss gestanden habe. Schon die Costüme der Stifter weisen uns ziemlich tief ins XV. Jahrhundert zurück, ferner müssen die zwei Meister, wie schon bemerkt, Schongauersche Stiche und Gemälde gekannt haben.

Thann (früher im Münster, jetzt im Pfarrhaus.)

Tafel mit Christus, Johannes d. Evang. und den beiden Jacobus (Kraus II, 655, Scheibler a. a. O. 44, Woltmann a. a. O. 245, Förster, Kunst in Bild und Wort, 202, Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge 1877, pag. 99). Die Rückseite zeigte Marterscenen, die heute fast ganz zerstört sind. Scheibennimben und gemusterter Goldgrund. Riegel hält das Bild für ein Original Schongauers, Woltmann, Bayersdorfer, J.

[1]) Uebrigens treffen wir dieses Klagmotiv auch auf einem Werke der Colmarer Schule: der Predella des Schongauer-Altärchens von Ulm.

Meyer für ein sehr schönes Schulbild, Kraus findet Verwandtschaft mit Schongauer, jedoch auch starke Hinneigung zur schwäbischen Schule. Förster ist geradezu für Zeitblom. Die Tafel gehört sicher der Colmarerschule an und darf der mittleren Periode Schongauers zugeschrieben werden, allerdings mit dem Meister selbst hat das Bild in seiner Ausführung kaum etwas zu thun, doch ist es gewiss nach dessen Entwurf ausgeführt worden. Die Köpfe Christi und der drei Heiligen sind stark übermalt, trefflich ist die statuarische Auffassung der Gestalten. Der Meister der Tafel ist ein achtungswerther Maler der nächsten Umgebung Schongauers, ich glaube seine Hand in den beiden grossen Bildern von Bühl ebenfalls zu erkennen, da die beiden weiblichen Heiligen, welche die dortige Kreuzigung einrahmen, nahe Verwandtschaft mit dem Thannerwerk zeigen. Die Marterscenen auf der Rückseite sind — wenn auch stark zerstört — doch immer noch als nicht ungeschickte Leistung anzuerkennen. Auch sie gleichen in mehrfacher Beziehung den Flügeln von Bühl.

Zürich, Antiquar. Sammlung im Helmhaus. Ein Miniaturtriptychon aus dem Kloster Rheinau stammend. Die Aussenseiten sind mit grünem Lack überzogen, im Schrein jetzt eine Holzskulptur (nicht dazugehörig), Innenseiten zeigen je zwei Darstellungen. Flügel links: Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, Geburt. Flügel rechts: Heimsuchung, Anbetung der Könige. Die Bilder lassen sehr nahe Verwandtschaft mit Schongauer erkennen. Gesichtstypen, Faltenwurf und Colorit deuten etwa auf dessen mittlere Zeit und laufen den Isenheimerflügeln parallel. Die Compositionen sind fein und geistreich und dürften nach Zeichnungen des Colmarer Meisters ausgeführt sein. (Eigentlicher Goldgrund ohne jegliche Andeutung der Landschaft.)

Ulm, Münster. Das „Schongaueraltärchen“ dürfen wir sicher als Werk der Colmarerschule betrachten, da es durchaus die Malweise Schongauers zeigt. Auf eine Originalcomposition dürfte die Predella (Grablegung) zurückgehen. Der

betreffende Stich ist nicht benützt worden, das Täfelchen zeigt bei feinster Ausführung solchen Adel der Form, wie er sich im Stecherwerk nur selten findet. (Ueber das Klagmotiv Rogiers vergl. oben pag. 57. Anm.)

Der Schule Schongauers fälschlich zugeschriebene Werke.

Basel-Museum, Vorsaal. Cat. No. 15. Halbfiguren St. Augustins und St. Wolfgang. Das Bild hat nichts mit Schongauer gemein, sondern gehört eher der Ulmerschule Zeitbloms an.

Man vergleiche die Nummern 42 und 43 der Karlsruher Galerie, sowie die zu demselben Cyclus gehörenden Tafeln der Donaueschinger Sammlung. (Cat. No. 38 und 39).

Bern, Kunstmuseum. Cat. No. 46; St. Christoph und Petrus. Das Bild wurde vor einigen Jahren einer durchgreifenden Restauration unterzogen und auf Leinwand übertragen. Die Gestalten sind Kniestücke, doch scheint die untere Hälfte der Tafel einst abgeschnitten worden zu sein. Rahn[1]) schreibt das Werk ohne weiteres der Schule Schongauers zu. In seiner trefflichen Characteristik vergisst er jedoch, dass er lauter Züge erwähnt, die mit dem Colmarermeister nichts gemein haben. (Untersetzte Gestalten, gezierter Gesichtsausdruck, weinerliche Weichheit, breite und platte Stirn, grosse in tiefen Höhlen liegende Augen, seltsam verzogener kleiner Mund; im Colorit Schillerfarben; Beiwerk sorgfältig behandelt). Der Catalog, der die Bilder „Zeitblom“ nennt, nimmt für ihre Entstehungszeit das Jahr 1485 an, da damals ein Christophorusaltar im Berner Münster gestiftet worden sei. Diess muss jedoch dahin fallen, da der heilige Christoph auf der Tafel durch nichts besonders hervorgehoben ist, sondern mit Petrus durchaus coordinirt erscheint.

---

[1]) Geschichte der bildenden Künste i. d. Schweiz, pag. 738.

Zu den Patronen der bernischen Republik gehörend, wird St. Christoph wohl auf vielen Altären des Berner Münsters figurirt haben. Was den Styl des Werkes anbelangt, so neige ich mich am ehesten zur bayrischen Schule des ausgehenden XV. Jahrhunderts hin. Eine nahe Verwandtschaft mit dem Meister von St. Peter in München ist durchaus nicht zu verkennen.

Capitel III.

Spätzeit. Typischer Styl Schongauers.

C. 1480—1491.

Der Styl Schongauers hat in der zweiten Periode seine höchste Vollendung erreicht, die imponirende Vielseitigkeit des Schongauerschen Talentes hat sich in glänzendster Weise geoffenbart.

Leider aber beharrte der Meister nicht auf dieser Bahn. Technisch „was den Kupferstich anbelangt“ und künstlerisch schritt seine Entwicklung im allgemeinen unaufhaltsam fort, eine gewisse Einseitigkeit jedoch in der Wahl der Stoffe, und eine überraschende Oberflächlichkeit in deren Durchbildung macht sich immer mehr geltend.

Die grössere Hälfte der Blätter zählen wir dieser letzten Periode (Zeit nach der Passion) bei.[1]) Alle hieher gehörenden

---

[1]) Jedenfalls darf das Schongauersche Stecherwerk nicht lediglich mit Rücksicht auf die Technik betrachtet werden. Dieser etwas einseitige Standpunkt der kritischen Beurtheilung der Stiche hat Scheibler und Seidlitz manchen Streich gespielt. Was es z. B. mit der Jacobusschlacht und andern Blättern für eine Bewandtniss hat, werden wir später sehen; die beiden genannten Gelehrten fühlten sich auch im übrigen oft durch rein äusserliche Bedenken veranlasst, ganze Cyclen von Blättern auseinander zu reissen, z. B. aus der Passion wird Dornenkrönung, Kreuzigung und Auferstehung einfach ausgemerzt, um sie der Serie der klugen und thörichten Jungfrauen

Stiche zeigen jetzt übereinstimmend Schongauers Vorliebe für stille, ruhige, actionslose Darstellung. Es ist eigenthümlich, dass ein Künstler, dem die gewaltige Gabe bescheert war, Blätter wie die grosse Kreuztragung zu schaffen, auf dem eingeschlagenen Wege sich wieder umwandte, die Bahn des geläuterten Realismus verliess und es nochmals unternahm, nach mittelalterlicher Anschauung seine Heiligengestalten auszubilden. Die nunmehrigen Stiche machen uns trotz ihrer tiefen Schönheit den Eindruck, als ob ein Meister sein langgesuchtes Ideal endlich gefunden hätte und jetzt in Genugthuung mitleidig auf die Werke seiner Frühzeit zurückblickte. Mit Recht dürfen wir nunmehr von den Werken Schongauers und seiner Schule sagen: sie sind manierirt; der Meister stellt die Menschen nicht mehr dar, wie sie von der Natur geschaffen sind, sondern er stylisirt sie nach seiner eigenen idealen Anschauung. Nur langsam allerdings geräth Schongauer auf diese Pfade, die Apostelfolge dürfte das Uebergangsstadium characterisieren, dann beginnt der eigenthümlich schongauersche Styl, auf Grund dessen man in unsern Galerien gemeiniglich die Taufen zu bewerkstelligen pflegt.

Leicht kann jedermann einsehen, dass die Kunstrichtung

---

anzureihen, aus der Folge der Apostel wird Jacobus major gestrichen, aus derjenigen der Jungfrauen ebenfalls 2 Blätter ausgesondert etc. Was die 3 Passionsblätter anbetrifft, so wäre es ja möglich, dass Schongauer auf der Höhe seines technischen Könnens einzelne mangelhafte frühere Compositionen einer nochmaligen Bearbeitung unterzogen hätte; wie es Dürer mit der Oelbergscene der kleinen Passion that. Die beiden spätern Folgen sind jedoch sicherlich aus einem Guss entstanden und wenn unbedeutende technische Verschiedenheiten vorkommen, so können wir ja annehmen, dass die fraglichen Blätter von einem Gehülfen ausgearbeitet worden seien.

Auf der grossen Kreuzigung (B 23) lassen sich deutlich zwei verschiedene Hände erkennen, während die Composition nur das Werk eines Meisters sein kann. Ebenso sind auch sämmtliche Blätter der beiden genannten Cyclen sicherlich zur gleichen Zeit entstanden, wenn auch die Ausführung des einzelnen oft nicht ganz gleichmässig ist.

Schongauers den Keim zu baldigem Zerfall und Niedergang in sich trug und besonders in den späten Werken schon deutlich offenbarte. Ein Meister von der Bedeutung Schongauers konnte stets vortreffliches leisten, auch wenn er sich auf total falscher Bahn befand: anders aber musste es sich mit seinen Nachfolgern verhalten; bei Schongauer ruht das ganze Gewicht der Darstellung auf dem Empfindungsausdruck der Köpfe, die Handlung ist ganz zur Nebensache geworden und wird blos angedeutet. Von einem äusserlichen, körperlichen Leben ist wenig mehr vorhanden, nach Schongauers Ansicht hätte diess den Beschauer wohl nur absorbirt und ihn in der weihevollen Stimmung eines reinen Kunstgenusses gestört. War nun für Schongauers Nachfolger ein Fortschreiten auf diesem Wege noch möglich? Ich glaube nicht. Ein Künstler, welcher nicht an Seelentiefe seinem Meister völlig ebenbürtig war, konnte nur in Oberflächlichkeit verfallen, wenn er in dieser Richtung weiter arbeiten wollte. Wie wir aus den spätern Blättern ersehen, so fehlte Schongauer der Respect vor der Natur. Er setzte an die Stelle der lebenden Wesen eine abstrakte Menschengestalt, an deren Existenz Niemand zu glauben genöthigt ist. Wenn er diess Wesen auch mit den höchsten körperlichen und geistigen Eigenschaften ausstattete, so blieb es doch immer, was es war, manierirt. Natur und Idee konnten sich bei Schongauer niemals gleichmässig durchdringen, immer überwog die letztere. Die späten Ausläufer der Colmarerschule, die ich bis ziemlich weit ins XVI. Jahrhundert hinein im Elsass und der Schweiz verfolgen konnte, zeigen nun deutlich alle Mängel, für welche sie durch ihre Schulangehörigkeit prädestinirt waren. Sehr lange führte neben dem jungen Talente Hans Holbeins in der Schweiz und im Elsass die heruntergekommene Schule Schongauers ihr kränkelndes Dasein fort, bis endlich durch die Werke Dürers ein neues befruchtendes Element auf diesen dürren Boden fiel.

In der letzten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit schuf Schongauer kaum mehr grössere dramatisch bewegte

Compositionen wie die Passion.[1]) Für Entwürfe zu kleineren Cabinetstücken wie den Madonnen in Wien, München und Frankfurt (Scheibler a. a. O. 44) mag er sich immerhin haben gewinnen lassen, denn solche Gegenstände lagen im Gebiet seiner jetzigen Richtung.[2]) Zu den von Wurzbach und Scheibler genannten Bildchen möchte ich noch einige beifügen, die ich nach Analogie der Madonna von München sicher zu dieser Categorie zählen zu dürfen glaube. Zwar scheint es mir noch kaum erwiesen, ob diese Werke nicht von einem andern Künstler nach Zeichnungen Schongauers ausgeführt worden seien. Gerade die Münchner Madonna zeigt eine solch ausgebildete Landschaft und Luftperspective, dass es fraglich ist, ob Schongauer bereits eine solche Vollendung erlangt haben kann. Die Ausführung des Hintergrundes seiner Stiche ist doch immerhin etwas oberflächlich und schematisch. Schwer ist es auch, das Colorit dieser Bildchen mit Schongauer zusammenzubringen. Die eine der hier anzuführenden Malereien befindet sich in Basel. (Hr. Merian-Thurneysen.) Sie ist sehr sorgfältig in helleren, leuchtenderen Farben als das Münchner Bild ausgeführt und zeigt die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph. Von Albrecht Dürer, dessen Monogramm ziemlich ungeschickt aufgemalt ist, kann natürlich nicht die Rede sein.

Die beiden andern Täfelchen bilden die Flügel eines kleinen Triptichons der antiquarischen Sammlungen Zürichs. Die Aussenseiten sind mit dickem Lack überzogen, durch welchen jedoch noch Spuren einstiger Bemalung sichtbar werden. Die Innenseiten zeigen zwei der lieblichsten mir bekannten Schongauerschen Compositionen. Die Stimmung des Colorits

[1]) Nach W. Schmidt sind die Täfelchen bei Hrn. Strache in Dornbach bei Wien ganz frühe Werke.

[2]) Wurzbach (a. a. O. 82) will in diesem Bildchen unzweifelhafte Jugendarbeiten Schongauers erkennen. Darin irrt er sicherlich, denn übereinstimmend zeigen sie diejenigen Typen, welche sich erst in den letzten Stichen des Meisters ausgebildet haben.

ist derjenigen des Münchner Bildes gleich. Die ganze Formengebung harmonirt durchaus mit den Stichen. Der linke Flügel enthält die Geburt, der rechte die Anbetung der Könige. Die Holzskulptur des Schreins ist nicht mehr vorhanden. Die Farbengebung dieser ganzen Categorie von Bildern — möge sie hellleuchtend oder dunkel sein — liess mich stets bezweifeln, ob Schongauer wirklich der Meister sein kann. Mit dem Colorit der Jungfrau im Rosenhag oder demjenigen der gemalten Passion, Arbeiten, die etwa 15 Jahre älter sind, wollen wir dasjenige dieser Bildchen nicht vergleichen. Wir wissen hingegen sicher, dass die Färbung der Colmarerschule sich stets ziemlich gleich geblieben ist, so dass z. B. zwischen den Tafeln von Bühl — dem Styl nach späten Werken — und der Jungfrau im Rosenhag kein auffallender Unterschied des Colorits besteht. Es wäre also überraschend, wenn der Meister selbst sich in seiner spätern Zeit eine durchaus andere Farbengebung angewöhnt hätte als die der Gehilfen war, die unter ihm arbeiteten. Die sehr detaillirte Ausführung dieser Täfelchen, die émailartige Verschmelzung der Farben scheint mir weit eher das Werk eines Feinmalers von Profession zu sein, eines Meisters, der den Niederlanden in der Technik noch weit näher stand, als diess jemals bei Schongauer der Fall war. (Damit stimmt auch die oben angegebene Holzart der Täfelchen überein.) Dass hingegen die Ausführung nach Entwürfen Schongauers geschah, ist unzweifelhaft, vielleicht stand dieser unbekannte Maler in steter Verbindung mit Schongauer. Ein Täfelchen des Louvre („Schongauer" genannt, im Catalog von 1886 nicht erwähnt. Photog. Braun) ist weder von Scheibler noch von Wurzbach genannt worden, obschon es mit dem Münchner und Wiener Bildern nahe verwandt ist.[1]) Es zeigt die Madonna, die auf einem ein-

[1]) Ich glaube, dass die schwäbische Landesausstellung von Augsburg 1886 dazu verholfen hat, zu einem endgültigen Resultat über die kleine Madonna des Hrn. Dr. Sepp in München zu kommen. Der Rolle, die sie als authentisches Werk Schongauers in der Kunstgeschichte spielte, ist so-

fachen gothischen Thron mit hoher Rücklehne sitzt und dem Kinde die Brust reicht. Zur Linken befindet sich auf einem Kissen ein aufgeschlagenes Buch. — Wiederum bemerken wir eine gewisse äusserliche stylistische Aehnlichkeit mit Schongauer, während die Ausführung des einzelnen eine vom Colmarer Meister ganz verschiedene Künstlerindividualität verräth. Die Modellirung des Nackten (Christuskörper) ist ungemein blechern, die Finger sind verhältnissmässig kurz und voll. Vielleicht ist das Bild gleichzeitig mit der Münchner Tafel entstanden; wenn der Madonnentypus noch etwas entschieden rogierartiges hat, so ist vielleicht das Bild nach einer ältern Zeichnung Schongauers ausgeführt worden, möglicher Weise hat sich auch der Künstler hier weniger eng an das schongauersche Original angeschlossen und deutlicher als auf den übrigen Werken seine volle flandrische Eigenart gezeigt.

Auch an manchen noch vorhandenen Schul- und Werkstattbildern, welche den Stempel einer relativ späten Entstehung tragen, lässt sich die Stylwandlung Schongauers deutlich erkennen.

Was uns von neuen Compositionen vor Augen tritt, ist durchweg handlungslose Darstellung, in welcher stille, ruhige Andacht vorwaltet. (Von figurenreichen Scenen kommt allein die Anbetung des Kindes durch die Könige oder Hirten vor.) Für Passionsbilder und dergleichen griff man stets wieder auf die Motive der Stiche zurück. Bis gegen das Jahr 1486 (von

---

mit nach allgemeinem Urtheil ein Ende gemacht. Mir schien das Täfelchen deshalb besonders interessant, weil es uns die einstige Composition der Jungfrau im Rosenhag erhalten zu haben scheint. Das schongauersche Bild hat vermuthlich im vorigen Jahrhundert erst die radikale Umgestaltung seines Formates erfahren müssen. Nach barocker Weise liess man damals die Tafel in ein Halbrund ausgehen und die Halbfigur des benedicirenden Gott Vaters wurde dadurch abgeschnitten. Auch von der Rosenhecke wurden links und rechts beträchtliche Stücke abgesägt; noch können wir die Enden der von Gott ausgehenden Strahlen oberhalb der Engel des Colmarer Bildes deutlich bemerken.

einem der spätesten Stiche — der Verkündigung B 3 — ist nach Heinecken eine von 1485 datirte Copie erhalten), scheint Schongauer mehr als Kupferstecher denn als Maler thätig gewesen zu sein. Seidlitz (a. a. O. 180) frägt sich, mit welcher Beschäftigung der Meister wohl den noch übrigen Theil seines Lebens zugebracht habe. Eine directe Antwort auf diese Frage kann nicht so leicht gefunden werden. Betrachten wir die eben besprochenen Miniaturbilder als authentische Werke Schongauers, so ist das Räthsel gelöst, denn all diese Werke zeigen deutlich die Merkmale des allerspätesten Styls (trotz Wurzbachs Aussage). Wir mussten aber von ihrer Echtheit abstrahiren und somit bleibt uns für Muthmassungen ein weites Feld offen.

Mit höchster Wahrscheinlichkeit dürfen wir aber annehmen, dass Schongauer damals mit den Vorarbeiten zu mehreren Altarwerken für das Münster von Breisach beschäftigt war, denn dass der Meister die letzten Jahre seines Lebens in Breisach zubrachte und erst 1491 gestorben ist, wurde mir durch eine Entdeckung klar, die Hr. Dr. Carl Stehlin neulich auf den Basler Gerichtsarchiven machte und die er die Güte hatte, mir mitzutheilen.

In dem Bande UB des Gerichtsarchivs finden wir beim Jahre 1489 folgende Vollmachtsertheilung eingetragen.

„Montag nach trinitatis (Juni 15) da git gwalt Martin Schoungover der Moler burger zu Brisach Paule sinem bruder zu gerspach allerley zehandeln.“

A. 1491 steht folgendes:

„Dornstag nach corpus Domini (Juni 9) da gitt gwalt meister Jorg Schongouver meister Paulin sinem bruder zu Brysach sine Erbrecht daselbs und allenthalben sin schulden in ze ziehen in der besten Form.“

Ich muss nun vorausschicken, dass — wie mir von competentester Seite mitgetheilt wurde — der Ertheiler einer Vollmacht stets und unbedingt persönlich vor den betreffenden Behörden zu erscheinen hatte. Wir dürfen also

nicht annehmen, dass ähnlich wie im Colmarer Grundrentenbuch die gesammte Zahl der Erben unter dem Namen des Erblassers zusammengefasst worden sei, dass also in unserm Falle Schongauer schon gestorben gewesen sei und dass seine unter seinem Namen figurirenden Hinterbliebenen Paul den genannten Auftrag ertheilt hätten.

Das Jahr 1488 fällt also als Todesjahr Schongauers dahin.

Wie kam aber der Schreiber des Colmarer Anniversarienbuches dazu, den Passus „obijt in die purificationis Marie anno 1488“ einzutragen?

Ich nehme nun an, dass Schongauer gegen das Jahr 1488 Colmar verlassen habe, da er in Breisach eine grössere Arbeit auszuführen hatte. Um in dieser Nachbarstadt sein Handwerk längere Zeit ausüben zu können, musste er Zunftrechte und deshalb auch das Bürgerrecht besitzen, deshalb erscheint in der Basler Urkunde die etwas befremdliche Beifügung: bürger zu Brisach.

Gregor Becherer[1]) nun, (oder B. Wickram) der a. 1505 das uns jetzt noch erhaltene Anniversarienbuch verfasste, scheint den Todestag Schongauers wohl gekannt zu haben, denn am dies purificationis, dem 2. Februar, wurden im Münster jährlich Messen für die Seele Martins gelesen. Die Listen, welche zu St. Martin in Colmar im Gebrauche waren, enthielten, wie wir es heute noch in den Kirchen sehen können, bei den einzelnen Tagen des Calenders lediglich die Namen der Anniversarienstifter; das Jahr ihres Todes zu nennen, war unnöthig.

Dass also das Todesjahr dem Schreiber des Anniversarienbuches unbekannt geblieben ist, begreifen wir leicht. Schongauer ist nicht in Colmar gestorben, sondern in Brei-

---

[1]) E. His, Todesjahr Schongauers. (Archiv für die zeichnenden Künste 1867).

sach, wo er die letzten Jahre seines Lebens zubrachte; der Beweisgrund von His, dass jeder Colmarer den Todestag seines grossen Mitbürgers gekannt haben müsse, ist demnach nicht mehr ganz stichhaltig. Schongauer liegt also auch wahrscheinlich nicht zu St. Martin in Colmar begraben. Wenn His auf die Vorrede des Carpentarius bezugnehmend, das Anniversarienbuch für „ein Register der im Colmarer Münster bestatteten Personen“ erklärt, so dürfte er wohl irren.

Nach dem Jahre 1505 mag das Buch allerdings diesem Zwecke gedient haben; ob aber sämmtliche frühere Anniversarienstifter (seit dem XIV. Jahrhundert) wirklich zu St. Martin begraben liegen, haben wohl weder Becherer noch Carpentarius controlirt. Als Quellen zum Anniversarienbuch lagen Becherer die Originalurkunden der einzelnen Stiftungen vor, diess sind die „chartulæ sparsim e pulvere collectæ“ der Vorrede. Schongauer scheint nun im Jahre 1488 vor seiner Uebersiedelung nach Breisach den betreffenden Betrag für sein und seines Vaters Anniversarium entrichtet zu haben. Nach seinem Hinscheiden in Breisach unterliess es aber der mit diesem Dienste betraute Chorherr, — damals war es Sebastian Murr — auf der Originalurkunde, wie es sonst zu geschehen pflegte, das Todesjahr einzutragen, ein Versäumniss, das wir aber leicht begreifen, da Schongauer nicht in Colmar selbst gestorben ist. Als nach einer ziemlichen Reihe von Jahren Becherer diese alten Urkunden sammelte und durch den Schreiber Wickram in einen Band eintragen liess, bemerkte er bei der Stiftung Schongauers nur das eine Datum 1488. Er scheint nicht lange darüber gegrübelt zu haben, ob diess das wahre Todesjahr sei oder nicht, (das ganze Anniversarienbuch macht uns überhaupt nicht den Eindruck einer sehr sorgfältigen Arbeit, auch die Schrift ist oft sehr flüchtig, besonders bemerkbar ist diess gerade bei der so wichtigen Stelle Anno $\bar{m}$ LXXXVIII°), sondern einfach das Stiftungsjahr für das Todesjahr hingesetzt zu haben, er com-

binirte dann das Jahr mit dem Todestag, der ihm aus den angeführten Gründen bekannt war.

Ich glaube nun, dass die zweite Stelle, die ich aus dem Basler Gerichtsprotokoll vom Jahr 1491 anführte, sicher auf Martin Schongauer Bezug hat, da es sich hier um eine Persönlichkeit handelt, die in Breisach verstorben ist und zu welcher beide Brüder in Beziehung standen. Wer hätte diess nun anders sein können als ein dritter Bruder? Ludwig und Caspar Schongauer können nicht in Betracht kommen, denn beide lebten noch, als Dürer 1492 nach Colmar kam. Der Passus kann also nur auf Martin Bezug haben und wir kommen demnach zum Schluss, dass Martin Schongauer am Tage Mariä Reinigung (2. Febr.) des Jahres 1491 in Breisach gestorben ist.

Damit stimmt nun auch Scheurls Notiz[1]), dass Dürer im Jahre 1492 Schongauer nicht mehr getroffen habe und der bekannte Passus des Grundrentenbuchs[2]) vom Jahr 1490 geht also trotz der scharfsinnigen Ausführungen von His dennoch auf den lebenden Martin Schongauer, dass hingegen die Jahreszahl 1499 des Münchner Porträts eine spätere Zuthat ist, wird wohl kaum mehr anzufechten sein; es sei nur bemerkt, dass die Verwechslung einer 1 mit einer 9 paläographisch sehr leicht möglich ist. Wir begreifen jetzt auch, weshalb Ludwig Schongauer um das Jahr 1492 seine Werk-

[1]) De vita et obitu Antonii Kresseri. Nürnberg 1516. Wäre Schongauer bereits 1488 gestorben, so ist es fast unglaublich, dass Dürer im Jahre 1492, also nach vollen vier Jahren noch nichts vom Tode des Meisters wissen konnte und mit der Absicht, Schongauer zu sehen und bei ihm zu lernen, die Reise nach Colmar angetreten hat. — Die immerhin schwierigen Verkehrsverhältnisse des XV. Jahrhunderts lassen es uns hingegen begreifen, dass Dürer im Jahre 1492 noch ohne Nachricht vom Tode Schongauers geblieben war, zudem verbrachte der junge Nürnberger wahrscheinlich das ganze Jahr 1491 im Ausland.

[2]) Fol 58: Item Werlin von limperg seligen erben xxxij s. von irem huse in Schedelgass, git Muntpur das halb und Martin Schongouwer das ander halb,

statt in Augsburg aufgegeben und sich in Colmar niedergelassen hat.[1])

Mit welchen Arbeiten Schongauer in Breisach beschäftigt war, wissen wir nicht sicher, doch dürfen wir mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annehmen, dass ihm die Ausführung von drei Altären übertragen war. Wir erfahren,[2]) dass gegen das Ende des XV. Jahrhunderts unter dem Lettner des Münsters drei neue Altäre errichtet wurden, deren Weihe aber erst am 24. Januar 1500 erfolgen konnte. Es wäre sehr wohl möglich, dass das prachtliebende Breisacher Capitel, das für die Schnitzwerke, Goldschmiede- und Steinmetzarbeiten seiner Stiftskirche stets die besten oberdeutschen Künstler berief, auch Schongauer, der unter sämmtlichen Malern der Nachbarschaft Breisachs weitaus der renommirteste war, einen Auftrag ertheilt hätte. Leider aber müssen wir gänzlich darauf verzichten, über Schongauers Aufenthalt in Breisach und über seine dortigen Werke noch etwas näheres zu erfahren, da beim Bombardement vom September 1793 das Breisacher Archiv grösstentheils zu Grunde gegangen ist. Auch das Innere des Münsters war damals in Brand gerathen, „wobei die Orgel zerschmolz und die Seitenaltäre verbrannten und

---

[1]) Gérard a. a. O. II, 401 ff. Nagler, Künstlerlexikon IV, 501.

Ein Porträt des Gailer v. Kaisersberg von Burgkmairs Hand (Schleissheim. Cat. No. 141) bietet gleichfalls einen Beweis für 1491 als Todesjahr Schongauers. Das Bild trägt auf der Rückseite die Inschrift: „1490. Doctor Johannes Gaieler etc. Von Hans burgkmair Maler gekonterfet, was 17 Jar alt." Die Handschrift ist durchaus dieselbe wie auf Schongauers Bildniss in München und wohl die Burgkmairs selbst. Durch den Zeddel des Münchner Bildes erfahren wir, dass Burgkmair Lehrling Schongauers war und in Schleissheim ist uns ein Werk Burgkmairs von 1490 erhalten, das der dargestellten Persönlichkeit wegen im Elsass entstanden sein muss.

Die Annahme liegt also sehr nahe, dass Burgkmair noch im Jahre 1490 bei Schongauer arbeitete.

[2]) Rosmann, Geschichte der Stadt Breisach, 286 ff. Der mittlere Altar war St. Nicolaus, Georg, Ursula und den 10.000 Jungfrauen geweiht, der zur Rechten den heiligen Sebastian, Christoph und Valentin, der zur Linken St. Martin und Anna.

allein der Hochaltar mit seinem künstlichen Schnitzwerk wie durch ein Wunder erhalten wurde.“ [1])

Ich gebe nunmehr ein kurzes Verzeichniss von Werken, welche in der letzten Zeit Schongauers in Colmar entstanden sein dürften und wahrscheinlich nach seinen Compositionen ausgeführt wurden.

Basel. Museum. (Cat. No. 66—69.) 4 weibliche Heilige. Vergl. oben pag. 70. Waagen[2]) rühmt die „ungemeine Zartheit des Gefühls“ an den Bildern, findet sie aber „zu leer“ für Schongauer, ein Urtheil, das Kugler in wörtlicher Fassung adoptirte.[3]) Zu leer für Schongauer sind indess diese hübschen Mädchenköpfe kaum, sie sind immer noch geniessbarer als manche Stiche.

Diese 4 Tafeln und ein Bild der Donaueschinger Galerie dürfte übrigens der pag. 31 genannte unbekannte Meister noch unter Schongauers Aegide geschaffen haben, seine spätern Werke, bei welchen ihm die Inspiration Schongauers fehlt, sind bedeutend geringer. Cat. No. 61. St. Johannes, Evang. und St. Matthäus.

Donaueschingen, Fürstl. Fürstenberg. Galerie. (Cat. No. 7 und 8.)

Innenseiten zweier Altarflügel. Von Woltmann „oberdeutsche Schule der II. Hälfte des XV. Jahrhunderts“ genannt. **7.** Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und 3 kleine Engel. **8.** Anbetung der Könige. Die Bilder sind vielleicht die besten Werkstattarbeiten der Spätzeit. Am nächsten stehen sie stylistisch dem Miniaturtriptychon von Zürich.

No. **10** und **11** Innenseiten von zwei Altarflügeln. 10: Barbara und Dorothea; 11: Catharina und Ursula. Gemusterter

---

[1]) Rosmann, a. a. O. 445 ff. Die wenigen heute noch erhaltenen Urkunden des Archivs von Breisach zählt Rosmann 467 ff. auf.

[2]) Künstler und Kunstwissenschaft in Deutschland II, 282.

[3]) Geschichte der Malerei II, 179. (Aufl. II.)

Goldgrund. Oben und unten die Zeichen der Evangelisten, sowie auf dem rechten Flügel Gott Vater, auf dem linken Christus. (Brustbilder wie auf den Isenheimer Flügeln.) Ueber den Meister vergl. oben pag. 31.

Carlsruhe, Gemäldegalerie. Cat. No. 53. Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca. Nach Catalog „schwäbische schule um 1500". Die Tafel dürfte sicher der Werkstatt Schongauers angehören. Die Typen stimmen mit den späteren gestochenen Blättern des Meisters überein (z. B. Wappenfolge).

München, Sammlung von Herrn Dr. Sepp. Maria und Engel der Verkündigung in zwei Tafeln. (S. oben pag. 31.)

Capitel IV.

Schicksale der Schule nach Schongauers Tod.

Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, dass nach Martin Schongauers Tode die Malerschule von Colmar fortexistirte. Ludwig Schongauer, der Meister von Augsburg, erwarb das Bürgerrecht von Colmar wohl nur deshalb, um die Berechtigung zu erlangen, die Werkstatt ganz in der alten Weise zu leiten. Dass sich Ludwig selbst völlig als den Nachfolger seines Bruders betrachtete, beweist die Thatsache, dass er dessen Fabrikmarke M+S auf seine eigenen Arbeiten setzte. (Näheres s. unten.)

Ludwig Schongauers künstlerischer Entwicklungsgang ist nun für die Kenntniss der spätern Colmarer Schule gar nicht unwichtig und um gewisse stylistische (und hauptsächlich coloristische) Eigenthümlichkeiten der hieher gehörenden Werke begreifen zu lernen, thun wir gut, uns zuerst ein klares Bild von des Meisters äusserm Leben zu machen.

Ueber Ludwig Schongauer haben besonders Naglers[1]) ziemlich verworrene Auseinandersetzungen einen argen Wirrwarr in der deutschen Künstlergeschichte angerichtet; schon Gérard[2]) hat sich Mühe gegeben, Naglers Hypothesen zu berichtigen, doch zeigt er sich gerade hier als getreuen Kämpen der Colmarer Localforschung, indem er von der Voraussetzung ausgehend, dass Martin Schongauer erst 1499 gestorben sei,

---

[1]) Künstlerlexicon VI, 501 (auch in d. Monogrammisten).

[2]) A. a. O. 401—410.

manche Thatsache jedenfalls unrichtig beleuchtet. Passavants[1]) Notizen sind völlig unbrauchbar.

Ludwig Schongauers Geburtsjahr ist unbekannt. Er scheint jedoch älter als Martin gewesen zu sein, da die Bürgerrollen des Colmararchivs sub. a. 1493 seine Aufnahme ins Bürgerrecht melden. (Sein Bruder Paul wird 1494 Bürger.) Caspar und Martin werden beide in diesen Schriftstücken nicht erwähnt, wir haben also Grund anzunehmen, dass sie schon durch Geburt Bürger von Colmar waren, also erst nach 1445 geboren sein können, in welchem Jahre ihr Vater das Bürgerrecht erwarb. Ludwigs Geburt muss also vor das Jahr 1445 fallen. Seinen Geburtsort kennen wir nicht, wahrscheinlich haben wir ihn weder in Augsburg noch in Ulm zu suchen, da der Meister später genöthigt war, sich in diesen beiden Städten als Bürger aufnehmen zu lassen.

In welcher Malerschule Ludwig seine Lehre durchmachte, ist ungewiss, Gérard nimmt ohne weiteres an, dass diess in Ulm geschah, wo ein Nebenzweig der Schongauer'schen Familie lebte. 1479 erlangte Ludwig das Ulmer Bürgerrecht und wurde dadurch zünftig. Zu dieser Zeit muss er jedoch sicher mindestens 35 Jahre alt gewesen sein und wäre demnach im Fall, dass er seine Lehrzeit wirklich in Ulm durchgemacht hätte, verhältnissmässig erst sehr spät zur Meisterwürde gelangt. Vielleicht war Ludwig früher einmal in Ulm beschäftigt, hielt sich dann später auf seiner Gesellenwanderung in irgend einer Stadt längere Zeit auf, erlangte möglicher Weise daselbst die Meisterschaft, liess sich aber später wieder in Ulm nieder.[2]) Wir haben Grund anzunehmen, dass Ludwig sogar einige Zeit in der Werkstatt seines jüngern Bruders zu Colmar thätig war.

---

[1]) Le peintre-graveur II, 116.

[2]) Mit dem 1441—1476 in den Ulmerzunftregistern vorkommenden „Meister Ludwig" hat Schongauer nichts zu thun, da er ja erst nach seiner Aufnahme in's Bürgerrecht (1479) zünftig werden konnte.

Während seines Aufenthalts in Ulm 1479—1486 muss er sich mit Anna, der Tochter des Malers Stäbler vermählt haben. (Ohne Grund nimmt Nagler 1490 als das Jahr der Heirat an.) 1486 Freitag vor Palmsonntag erkauft Schongauer das Augsburger Bürgerrecht. 3 Lehrjungen nahm er in seiner Augsburger Zeit auf,[1]) ihre Namen interessiren uns wenig, wichtiger ist für Nagler, dass 1490 der Name Schongauer in „Schennauer" verwandelt worden ist, aus welchem Umstande er Capital schlägt und die Identität des Ludwig Schongauer von 1486 mit diesem Ludwig Schennauer von 1490 bezweifelt. Ich untersuchte die betreffende Stelle des Malerbuchs und fand, dass der Name nicht, wie Nagler angiebt, Schennauer lautet, sondern ganz deutlich Schongaver, wie auch Robert Vischer (Studien zur Kunstgeschichte) und Woltmann gelesen haben. Diess ist übrigens die letzte Erwähnung Ludwigs im Augsburger Malerbuch. 1492 treffen wir ihn in Colmar wie Scheurl und Neudörffer einmüthig bezeugen. Wir wissen jetzt, dass ihn der 1491 eingetretene Tod seines Bruders Martin bestimmte, die Werkstatt von Colmar zu übernehmen. 1493 uff Sontag die alte Fasnacht lässt sich Ludwig ins Bürgerrecht aufnehmen. Dass diess erst 1493 geschah, giebt Gérard Gelegenheit zu einer Menge von Hypothesen, welche darin gipfeln, dass Ludwig zuerst Gehilfe seines Bruders Martin gewesen sein müsse, dass dann allmälig seine Stellung sich verbessert habe, bis er dann endlich den Entschluss gefasst hätte, einer selbständigen Werkstatt als Meister vorzustehen und sich zu diesem Zwecke ins Bürgerrecht aufnehmen zu lassen. — Man merkt sofort die Absicht Gérards: Er will nochmals den Beweis leisten, dass Martin Schongauer erst 1499 gestorben sei. Alle Gründe, die er aber für die Richtigkeit seiner Behauptung vorbringt, sind völlig haltlos.

1) Kann Ludwig Schongauer sich nicht in Colmar zum Gesellen degradirt haben, da er bereits in zwei deutschen Städten, Ulm und Augsburg, freier Meister gewesen war.

---

[1]) Augsburger Malerbuch, fol. 72 ff.

2) Ist die Zeit, welche Ludwig vor seiner Aufnahme ins Bürgerrecht in Colmar zubrachte, beträchtlich kürzer als Gérard annimmt. (Sie betrug weniger als ein Jahr.)

Die „alte Fastnacht“ war in Colmar von Alters her der Tag, an welchem die Bürgeraufnahmen geschahen. In den Bürgerrollen des Archivs finden wir seit den 70er Jahren des XV. Jahrhunderts bei der Aufnahme der neuen Bürger stets die gleiche Formel: „Uff Sonntag die alt Fasnacht N. N. factus civis uf sinem hus an der . . . . . gassen.[1]) Die alte Fastnacht fiel in den Februar oder März, also den Anfang des Jahres. Ludwig Schongauer, der 1492 nach Colmar kam, bewarb sich wahrscheinlich sofort um das Bürgerrecht, erhielt jedoch den Bescheid, dass der diesjährige Termin bereits verstrichen sei und dass er sich auf den nächsten vertrösten müsse. Gérard hat diese Thatsache wissentlich übersehen, denn er musste seiner Hypothese zu Liebe Ludwig Schongauer noch eine gewisse Zeit in der Werkstatt Martins thätig sein lassen.

Von 1492 an lebte Ludwig also in Colmar. Möglicher Weise siedelte er kurz vor seinem Tode wieder nach Augsburg über, denn im dortigen Malerbuch finden wir sub. 1497 die Notiz: „Item Meister Ludwig Schonauer hat gehebt zway Kinder, die habenn der zunfft gerechtigkeit mit nammen Martin und die Tochter Zusanna.“ Woltmann[2]) will es dahingestellt sein lassen, „ob Ludwigs Ableben hier vorauszusetzen sei.“

Sicherlich ist diess aber der Fall. Darauf deuten schon die Worte „Schongauer hat gehebt“, wo der Besitz der beiden Kinder als etwas vergangenes bezeichnet wird. Der betreffende Passus findet sich auch mitten unter andern Anordnungen,

[1]) Z. B. anno domini 1472 uff Sonntag die alt Fasnacht hanns Z. Lufft f. c. uf sinem hofe an der Kustergassen; a. d. 1477 Sonntag die alt Fasnacht Peter Swartz der Goldsmit ff. c.; a. d. 1491 uf Sonntag die alte Fasnacht meister Paulus Schongaver goldsmit. ff. c.

[2]) Deutsche Kunst im Elsass, pag. 227.

welche sich auf die Kinder von Verstorbenen beziehen. Jedoch darf aus dieser Stelle ja nicht die Folgerung gezogen werden, wie es Woltmann gethan hat, dass die beiden Kinder die Malerei betrieben hätten.

Es war in den Zunftgesetzen des späten Mittelalters der Wittwe gestattet, noch ein Jahr nach dem Tode des Gatten das Handwerk selbständig weiter zu betreiben.[1]) Einen ähnlichen Fall haben wir wahrscheinlich hier vor uns, nur betrifft das Gesetz diessmal nicht die Wittwe, welche vielleicht ebenfalls nicht mehr lebte, sondern die Kinder des Verstorbenen, welche durch ihre Gesellen noch einzelne ihrem Vater aufgetragene Bestellungen ausführen lassen durften. Im Jahre 1497 konnten überdiess die Kinder höchstens 17 Jahre alt sein, wenn wir nicht annehmen wollen, dass sie aus einer frühern Ehe des Meisters stammten.

Schongauer war also am Ende seines Lebens wieder in Augsburg thätig, denn weshalb wären sonst den beiden Kindern daselbst Zunftrechte zugestanden worden, wenn es nicht galt, noch eine Weile das Geschäft ihres Vaters zu repräsentiren, um einzelne begonnene Arbeiten vollenden zu lassen? Wäre Ludwig Schongauer in Colmar als zu der dortigen Malerzunft gehörend gestorben, so hätte es keinen Sinn, wenn seine zwei noch unmündigen Kinder ins Zunftbuch von Augsburg eingetragen worden wären.

Die noch erhaltenen Werke Ludwig Schongauers sind sämmtlich Kupferstiche, welche Passavant (II, 116) und Nagler (IV, 501, Künstlerlexikon) zusammengestellt haben. Dass die Chiffre LS Ludwig Schongauer bedeute, kann wohl kaum zweifelhaft sein; der nahe Zusammenhang dieser Stiche mit Martin Schongauer in Technik und Styl ist evident, auch das Fabrikzeichen (+ (vielleicht Anspielung auf den Halbmond des Schongauer'schen Wappens) ist dasjenige Martins, welches von Ludwig adoptirt worden ist. Die monogrammirten Stiche

[1]) Meyer, Strassburger Goldschmiedezunft, pag. 37.

Ludwigs, die bereits beschrieben sind, werde ich nicht nochmals berühren.[1]) Wichtiger für uns ist, dass einzelne Blätter Ludwigs das Fabrikzeichen Martins M+S tragen und bis jetzt stets als echte Werke Martin Schongauers aufgefasst worden sind. Auch im übrigen hatte Ludwig augenscheinlichen Antheil am Stecherwerke seines Bruders.

Die mit L+S bezeichneten Blätter sind Werke sehr mittelmässiger Stechertechnik und dürften sämmtlich dem Ulmer- oder (ersten) Augsburger Aufenthalt Ludwigs angehören. Sie tragen deutlich den Stempel früher Entstehung und zeigen einen Künstler, dem die Stecherkunst noch etwas ungewohnt ist, der sie vielleicht auch nur ganz dilettantisch nebenbei pflegt. Die meisten Blätter zeigen eine freie, zeichnerische Behandlung; wo wir Kreuzschraffirungen treffen, bestehen dieselben nicht wie bei Martin Schongauer aus zwei Gruppen sich kreuzender Striche, sondern oft aus mehreren; eine Art von Technik, welche an den Meister E. S. vom Jahre 1466 erinnert, doch arten bei Ludwig Schongauer die eng in einander geschobenen Schraffen mit ihren vielfachen Durchkreuzungen oft in einfache schwarze Flecken aus. Schatten und Licht sind auf Ludwig Schongauers Stichen stets schroff geschieden, die Art Martins, durch Häkchen Uebergänge herzustellen, wendet er nicht an. Die Schatten, welche aus den mannigfachen sich kreuzenden Strichgruppen bestehen, sind völlig undurchsichtig. In der Perspective offenbart Ludwig eine grosse Unfähigkeit. Seine Gestalten — mögen es Menschen oder Thiere sein — nehmen sich wie ausgeschnittene Papierfiguren aus, die bogen-

[1]) Bemerkt sei nur, dass die zwei Milchschweinchen (Passavant 5) nicht von Ludwig herrühren, sondern von einem Stecher des XVI. Jahrhunderts, welcher sie nach Dürers verlorenem Sohn (B 28) copirte. Sie gehören zu einer Folge von Thieren, von denen Passavant IV, 293, Nr. 283—88 sechs Blätter erwähnt. In dieselbe Folge gehört auch der von Passavant Ludwig Schongauer zugeschriebene Igel (Seite 6). Gefl. Mittheilungen von Herrn Dr. Max Lehrs.

weise auf einer Ebene aufgeklebt worden sind, wobei die Gegenstände des Hintergrundes genau dieselbe Grösse zeigen, wie diejenigen im vordersten Plan. Die Stellung der Beine hat durchweg etwas unsicheres und unbestimmtes. Ludwig Schongauer hat sich beinahe ausschliesslich mit Darstellungen aus dem Thierleben befasst. Eine Ausnahme bildet seine Kreuzabnahme (Unicum der Albertina), die uns beweist, dass auch der Styl Martins einen nachhaltigen Einfluss auf des Bruders Kunstthätigkeit ausübte. Dieses Blatt ist in seiner ganzen Formengebung bei weitem das vollendetste und künstlerischste monogrammirte Werk Ludwigs.[1]) Die übrigen Stiche zeigen insgesammt einen Styl, der von demjenigen Martins ziemlich verschieden ist. Ihrer technischen Ausführung nach dürften diese Blätter zu den frühesten Arbeiten Ludwigs gehören. Erst später scheint ein Ideenaustausch zwischen den beiden Brüdern stattgefunden zu haben. Stiche wie der Drache (B 93), Hirsch und Reh (B 94), Schweine (B 95) wurden vielleicht in der Colmarer Werkstatt nach Zeichnungen Ludwigs ausgeführt, während die treffliche Kreuzabnahme sicherlich auf einen Entwurf Martins zurückgeht.[2]) Diese Annäherung der beiden Brüder fand wahrscheinlich ganz am Ende der künstlerischen Thätigkeit Martins statt (B 93—95 gehören ihrer Schraffirungsmanier nach zu den spätesten Arbeiten Martin Schongauers). Bald nach Martins Tod, — c. 1492 treffen wir nun Ludwig in Colmar. Wir ersahen aus der angeführten Stelle des Basler Gerichtsarchives,

[1]) Möglicher Weise besitzt das Basler Museum den Originalentwurf zu diesem Stiche Ludwig Schongauers. Im Bande U_8 finden wir sub Nr. 26 eine Composition die mit derjenigen des Stiches völlig identisch ist. (Auch die Masse stimmen.) Hr. Joseph Schönbrunner, dem ich eine Durchzeichnung übersandte, hatte die Güte, dieselbe mit dem Blatte der Albertina zu vergleichen. Nach seiner Mittheilung ist die Landschaft auf der Basler Zeichnung reicher, die Gruppe der klagenden Frauen um die Gestalt der Maria Magdalena vermehrt. (Das Basler Blatt ist eine leicht getuschte Federzeichnung.)

[2]) Wie schon Gérard vermuthete, a. a. O., 408 ff.

dass Martin Schongauer keine Kinder hinterlassen hatte, welche — wenn auch nur formell — an die Spitze seiner Werkstatt hätten treten können. Die beiden ältern Brüder des verstorbenen Meisters, Ludwig, der Maler und Paul der Goldschmied, siedelten deshalb nach Colmar über, um Martins Handwerk weiter zu betreiben. (Dass auch während Schongauers Thätigkeit in Breisach die Colmarer Werkstatt fortbestand, haben wir oben gesehen.)

In welche Bahnen Ludwig darauf die oberelsässische Malerschule brachte, wird später zu berühren sein. Jetzt möchte ich noch einige Worte über seine nunmehrige Kupferstecherthätigkeit beifügen.

Als Gegenstück zur grossen Kreuztragung wird gewöhnlich die Jacobusschlacht (B 53) genannt. Wurzbach hält diesen Stich für echt und rechnet ihn zur Gruppe der „Madonna mit dem Papagei". Scheibler ist ebenfalls für sehr frühe Entstehung und führt das Blatt unter seiner „Stufe II" an. Beide Gelehrte stimmen darin überein, dass die Jacobusschlacht ein Jugendwerk Schongauers sei (c. 1470 entstanden). Wurzbach (a. a. O. 97) hebt ausserdem noch die stylistische Verwandtschaft des Stiches mit Bildern Isenmanns hervor, worauf wir aber nicht näher eintreten wollen, jedenfalls ist die Aehnlichkeit zwischen Gemälden und Kupferstich nur ganz gering. — Etwas behutsamer geht v. Seidlitz vor, er tadelt die Lahmheit der Stellungen und möchte das Blatt eher als eine „Werkstattarbeit" ansehen, „wofür auch die sonst bei Schongauer nicht vorkommende Form des Monogramms zu sprechen scheint." Die Stellung, welche der Stich chronologisch unter Schongauers Werken einnehmen würde, berührt Seidlitz mit keinem Worte.

Nach meiner Ansicht wurde das Blatt erst nach Schongauers Tod gestochen und zwar durch Martins Bruder Ludwig, welcher als Haupt der Kupferstecherwerkstatt von Colmar das altberühmte Fabrikzeichen seines Bruders beibehalten hatte, wahrscheinlich lediglich aus dem praktischen Grunde,

um seinen eigenen, ziemlich schwachen Compositionen einen bessern Absatz zu sichern, wenn sie unter der bekannten und allgemein geschätzten Marke des verstorbenen Martin Schongauer auf den Markt gelangten.

Dass die Jacobusschlacht nicht zu den Jugendwerken Martins gehören kann und sogar später als die grosse Kreuztragung B 21 entstanden ist, wird nicht schwer zu beweisen sein. Die Composition zerfällt in 3 Theile: Die heranziehenden Christen zur linken, die Schlacht im Vordergrund und die fliehenden Mauren zur rechten. Die Gruppe rechts stimmt nun stylistisch mit der Gesammtcomposition durchaus nicht überein. Das wilde Gedräng der kämpfenden und fliehenden Mauren contrastirt seltsam mit diesem ruhig dahin ziehenden Häuflein, welches uns weit eher den Eindruck einer friedlichen Procession als den des Rückzugs geschlagener Feinde macht. Wir finden hier manche Motive, die sicherlich irgend einer Passionsdarstellung Schongauers abgeborgt und für den Meister der Jacobuschlacht viel zu gut sind. Ich nenne z. B. den Reiter, der sein Pferd gegen den Felsen lenkt, die beiden Juden (eigenthümlich für ein maurisches Heer) die im Hohlweg halten und dann vornehmlich: Die oberste Gruppe, die auf ein allgemein bekanntes Original Schongauers zurückgeht. Sie ist die genaue Copie — von der Gegenseite — der Zugspitze der grossen Kreuztragung, denn unstreitig gehört letzterm Stich die Priorität an. Folgende Gründe dürften dafür sprechen:

1) Unter den Gewaffneten findet sich wiederum ein Reiter mit einem Judenhut, eine Figur, welche uns mitten unter maurischem Kriegsvolk höchlich überraschen muss.

2) In stiller, ruhiger Procession ziehen die Bewaffneten einher und erwecken nicht im geringsten den Gedanken, dass sie auf der Flucht begriffen seien.

3) Das Verschwinden hinter den Felsen geschieht in einer Weise, als ob der Weg, auf welchem die Kriegergruppe sich fortbewegt, anfangs immer noch bergan gehe, hernach

eine Ebene erreiche. Ein Blick auf die leicht angedeutete Landschaft belehrt uns jedoch, dass dem nicht also sein kann, indem die Felsen sich steil aus dem Thal erheben, hinter ihrer dem Beschauer nicht zugekehrten Seite sofort der Abgrund beginnen muss. Die Kriegergruppe der Jacobusschlacht marschirt also in der Luft.

Betrachten wir nun die grosse Kreuztragung, so scheinen uns diese drei Punkte völlig gerechtfertigt. Hier sind still dahinziehende Juden ganz am Platz. Hier wird auch die Marschrichtung der vordersten Gruppe durch die einzelnen Steigungen und Windungen der nach Golgatha führenden Strasse ganz begreiflich.

Doch kräftiger als eine Vergleichung dieser einzelnen, äusserlichen Züge spricht ein allgemeiner Grund für die Priorität der grossen Kreuztragung. Die Composition dieses Blattes ist ein festes Ganzes, eine Kette, in welcher ein Glied in das andere greift. Wäre es nun möglich, dass Schongauer, der Schöpfer der herrlichen Mittelgruppe, plötzlich bei der Composition der kleinen Nebenfigürchen des Hintergrundes gestutzt und ein Blatt seiner frühesten Jugendzeit zu Hilfe genommen hätte? Ich glaube es kaum.

Die Jacobusschlacht ist also trotz ihrer unentwickelten Technik später als die grosse Kreuztragung und nicht mehr unter Schongauers Augen entstanden. Das Blatt steht künstlerisch und technisch auf einer solch niedern Stufe, dass der grosse Colmarer Meister wohl kaum ein solches Machwerk unter seinem Namen auf den Markt hätte bringen mögen, diess würde seinem Ruf als Künstler unzweifelhaft geschadet haben.

Weit mehr als an Martins Kunstübung erinnert der Stich an diejenige Ludwigs. Die Technik der Schraffirung der Jacobusschlacht ist völlig diejenige Ludwigs: Mehrere sich durchkreuzende Strichgruppen, schwere undurchsichtige Schatten, rein zeichnerische Manier und dabei noch gänzliche Unkenntniss der Perspective. Allerdings ist im Vergleich zu

den frühern (von Passavant aufgezählten) Blättern hier ein bedeutender Fortschritt der Stecherkunst Ludwigs zu constatiren.

Wir erhalten bei einer Betrachtung der „Jacobusschlacht“ den Eindruck, als ob dem Meister eigentlich die Pferde als die Hauptsache erschienen wären, während er die Reiter blos für eine Art von Beigabe hielt, an deren Durchbildung ihm weit weniger gelegen war, weshalb er bei ihnen stets die gleichen Typen anwandte. Die „Jacobusschlacht“ kann nur Ludwig Schongauer, der Thierzeichner des XV. Jahrhunderts par excellence gestochen haben.

Das Basler Museum bewahrt eine ganze Reihe von Handzeichnungen, welche ich sicher Ludwig Schongauer zuschreiben zu dürfen glaube. Die Blätter, welche wahrscheinlich sämmtlich aus dem gleichen Besitz stammen, tragen die Bezeichnung „antiqu. innom.“ (Also wohl „unbekannter alter Meister“.) Unter dieser Serie finden wir nun auch eine hübsche kleine Federzeichnung: „Bärtiger Krieger sein Pferd am Zügel führend“ (U_8 95.)[1]), die uns deshalb sehr interessant erschienen ist, weil sie einen Gegenstand behandelt, der auf den monogrammirten Stichen Ludwigs sonst nicht vorkommt, wohl aber auf der „Jacobusschlacht“, mit welcher der Styl überraschend übereinstimmt.

(Man vergleiche mit der genannten Zeichnung ferner noch den „Elephantenführer“ von Ludwig [P. 2])

[1]) Die übrigen Zeichnungen (sämmtlich Band U_8) sind folgende: 1) Wolf eine geraubte Ziege fortführend. (Stimmt sogar auch in der Schraffirungsweise mit den Hunden von Dresden überein.) Müntz (a. a. O.) schrieb das Blatt Martin Schongauer zu. — U_8 77: 1) Waldfräulein mit Einhorn, 2) Dame in modischer Tracht des XV. Jahrhunderts mit Einhorn. (Höchst wahrscheinlich Entwürfe zu Supports für Wappenschilder, denn an die mystische Verkündigung darf wohl nicht gedacht werden.) U_8 95: Nackter Mann auf einem Pferde galoppirend. (Landschaft nach Art der Stiche grob und schematisch angedeutet. U_8 97: Affe an Kette. U_8 98: Liegender Hirsch. U_8 99: Drache. U_8 100: Eule mit ausgebreiteten Flügeln auf einem heraldischen Zweig sitzend. (Ist auch mit den Goldschmiedsvorlagen von Martin Schongauer B 108—116 verwandt.)

Nach meiner Ansicht dürfte die „Jacobusschlacht“ von Ludwig Schongauer kurz nach 1492 gestochen worden sei. In diesem Jahre hatte Ferdinand der Katholische die Stadt Granada genommen und damit das letzte Bollwerk des Maurenthums in Spanien zerstört. Vielleicht hat dieser Sieg, der im ganzen christlichen Europa hochgefeiert wurde, Ludwig Schongauer die erste Veranlassung zur Bearbeitung dieses originellen Themas gegeben. Vor Schongauer ist der gleiche Gegenstand meines Wissens künstlerisch niemals behandelt worden.

Eine weitere, ziemlich unbedeutende Arbeit Ludwigs, die gleichfalls Martins Stecherzeichen trägt, scheint mir St. Georg (B 52) zu sein. In der Technik hat der Meister jetzt bedeutende Fortschritte gemacht, ein gewisser Plan in der Schraffirung lässt sich deutlich bemerken, doch treffen wir immer noch die mannigfachen, wirr durcheinander laufenden Strichgruppen.

Was nun Ludwigs Thätigkeit als Maler anbelangt, so stehen wir leider auf ganz unsicherm Boden. Urkundlich beglaubigte Werke seiner Hand existiren keine mehr, doch bewahren einzelne Kirchen der Stadt Augsburg gewisse Tafelbilder, die eine seltsame Verschmelzung Schongauer'scher Formen mit Elementen anderer Schulen aufweisen. Vier solcher Gemälde schmücken die Mittelpfeiler des Augsburger Doms;[1]) sofort erhalten wir den Eindruck, dass die Tafeln einem Meister angehören, der Stiche und Gemälde Schongauers (Madonna im Rosenhag; Isenheimerflügel) gekannt haben muss. Bei einzelnen Bildern hat der Maler die betreffenden Schongauer'schen Blätter einfach in grossem Format reproducirt; andere sind Originalcompositionen und nehmen sich weit weniger gefällig aus.

[1]) Früher befanden sich die Tafeln in der Kirche von Knöringen bei Burgau. Erst 1861 gelangten sie an ihren jetzigen Aufstellungsort. In Augsburg werden sie allgemein Zeitblom zugeschrieben.

Die Bewegungen sind hart und ungelenkig, die Gesichter verzerrt und wenig ausdrucksvoll, die Modellirung der Körper ist ziemlich gering, besonders diejenige der Hände mangelhaft. Das Colorit dürfte zwar an Zeitbloms Kunstweise erinnern, doch sind die Farben viel weniger leuchtend und dunkle, kalte Töne walten vor. Der frühere Bestimmungsort der Tafeln — die Kirche von Knöringen — dürfte übrigens dafür sprechen, dass wir hier die Werke eines Ulmer Meisters vor uns haben. Leider ist uns kein einziges Bild der frühern Augsburger Schule mehr erhalten, das uns hier zu einem Vergleich dienen könnte. (Die Kreuzigung von Thoman Burgkmair (1477) ist doch kaum augsburgischen Ursprungs, Cat. No. 14 der augsburgischen Galerie.)

Auffallend ist nun, dass einzelne specifisch Schongauer'sche Farben auf diesen Tafeln des Doms vorkommen; ich nenne nur das bekannte grauliche Carmin. Der landschaftliche Hintergrund ist ziemlich dürftig, Goldgrund vertritt die Luft. Mit Zeitblom hat, was den Styl anbelangt, der Künstler wohl nur das gemein, dass er sich ebenfalls an Schongauer anlehnt, doch hat die Ulmer Schule die durch Schongauer empfangenen Eindrücke weit mehr verarbeitet, als es der Meister der Augsburger Bilder gethan hat. Hier zeigt sich Schongauer noch ganz in seiner vollen Eigenart, die von fremden Elementen noch wenig berührt ist. Wir haben also einen unbekannten Künstler vor uns, der jedenfalls einst im Elsass thätig war — wie es die Einwirkung einzelner Schongauer'scher Bilder beweist, — der dann später unter einen fremden Einfluss — am ehesten denjenigen der Ulmerschule — gerathen ist.

Ich bin natürlich weit davon entfernt, diesen unbekannten Meister mit Ludwig Schongauer identificiren zu wollen, beglaubigte Werke Ludwigs, die uns dafür einen Anhalt bieten könnten, existiren ja nicht, doch stimmen diese Tafeln so überraschend mit der urkundlich festgestellten Künstlerlaufbahn des Meisters überein, dass wir wenigstens einen deutlichen Begriff von seinem muthmasslichen Styl bekommen.

(Dass Ludwig bei grössern Compositionen völlig von seinem Bruder Martin abhängig war, zeigt der Stich der Kreuzabnahme.)

Diese 4 Tafeln des Doms sind wohl zu unterscheiden von den spätern Erzeugnissen der Colmarerschule, die allerdings oft stark an die ulmisch-augsburgische Richtung erinnern, sich hingegen ausschliesslich an die spätesten Werke Schongauers anlehnen und die frühen noch unter flandrischer Einwirkung geschaffenen Stiche und Gemälde nie benützen. Kein einziges Merkmal des reifen Schongauer'schen Styles zeigen die Augsburgertafeln. Zwei von ihnen sind Copien von relativ sehr frühen Stichen: 1) Tod der Maria (von Scheibler zu Stufe II gerechnet, von Seidlitz zwischen grosse Kreuztragung und Passionsfolge gesetzt). 2) Anbetung des Kindes. Die Madonna ist ziemlich getreue Copie des Isenheimerflügels (c. 1475 entstanden), während die Scenerie ganz nach der grossen Geburt (B 4) ausgeführt wurde.

Weit geringer sind die beiden andern Tafeln. Bei der 3) Anbetung der Könige war der Künstler gänzlich auf seine eigene Composition angewiesen und hat deshalb nicht sehr vortreffliches geleistet. Bemerkenswerth ist hier allein, dass die Madonna der Jungfrau im Rosenhag nachgeahmt zu sein scheint. Ein noch erbärmlicheres Machwerk ist 4) die Krönung Mariä.

Die flandrischen Typen, welche für die Frühzeit Schongauers Regel sind, kommen auch auf den beiden letztgenannten Tafeln ausschliesslich vor. Es liegt der Gedanke nahe, dass die Bilder zu einer Zeit geschaffen worden seien, wo der Schongauer'sche Styl sich noch nicht voll ausgebildet hatte. Noch ein zweiter Punkt spricht für die sehr frühe Entstehung dieser Tafeln. Die Anbetung des Kindes und der Tod der Maria sind den Stichen entnommen. Weshalb hat nun der Künstler für die beiden weitern Compositionen dem Stecherwerk Schongauers nicht ebenfalls Motive abgeborgt? Es existirten doch Blätter, welche diese Gegenstände behandeln und wir dürfen annehmen, dass sie der Meister sicher benützt hätte, wenn sie zur Zeit, als er seine Malerei

ausführte, schon geschaffen gewesen wären. Dem Meister der Augsburger Tafeln sind die Werke Schongauers so bekannt und geläufig, dass es uns wirklich überraschen müsste, wenn ihm die beiden herrlichen Blätter B6 und B72 nicht zu Gesichte gekommen wären. Hätte er sie auch nicht völlig copirt, so würden sie doch gewiss — vielleicht gegen seinen Willen — auf seine Composition leise eingewirkt haben. — Wahrscheinlich sind also diese 4 Augsburger Bilder noch vor dem Jahre 1482 entstanden. (1482 ist eine Copie der Schongauer'schen Anbetung der Könige (B6) datirt. Wurzbach a. a. O. 96.)

Ein ganz ähnliches Werk, welches ich mit Ludwig Schongauer gerne in Verbindung bringen möchte, befindet sich in der Schneckencapelle von St. Ulrich in Augsburg und stellt eine Madonna auf dem Halbmond dar. Woltmann[1]) schrieb die Tafel der Ulmer Schule zu, Kugler[2]) nannte sie ebenfalls „der Ulmer Schule verwandt". Ich habe auch hier wieder die gleichen Bedenken wie bei den Bildern im Dom: der Geist Schongauers tritt viel zu unverfälscht zu Tage, als wir es sonst bei Zeitbloms Richtung gewohnt sind. Die Madonna ist in ganzer Figur dargestellt, vielleicht 3/4 Lebensgrösse. Sie trägt eine Krone auf ihrem lang herabwallenden Haar, das Haupt umgibt ein Scheibennimbus. Ihr Gewand ist von dunkelrother Farbe, am untern Saum desselben glänzen Edelsteine und goldgestickte Inschriften. Um die Schultern der Jungfrau ist ein weisser, grün gefütterter Mantel geworfen. Der Faltenwurf ist gut verstanden, nach alter Weise jedoch noch ziemlich schwerbrüchig. Trefflich und frei von aller Geziertheit ist die Bewegung der Hände, mit welchen die Jungfrau das muntere Knäblein an ihre Brust drückt. Der nackte Körper des Kindes ist gut modellirt. Das Colorit ist im ganzen blass, das Carnat hell bräunlich mit einem leichten Rosaschimmer. Der Gesichtsausdruck der Madonna ist fern

[1]) Hans Holbein und seine Zeit I, 56 (1. Aufl.)
[2]) Geschichte der Malerei II, 182 (2. Aufl.)

von der frühern flandrischen Härte und zeigt bereits die liebliche Freundlichkeit der Schongauer'schen Frauenköpfe. Die jungfräuliche und doch majestätische Erscheinung der jugendlichen Gottesmutter steht der Madonna auf dem Stiche des Johannes auf Pathmos (B55) am nächsten. Auch Dürer hat auf einem seiner frühesten Blätter, der „Maria auf dem Halbmond" (B30), dasselbe Motiv behandelt und ist nicht sehr bedeutend von Schongauer abgewichen.

Im Colorit zeigt die Madonna der Schneckencapelle mit den Bildern des Doms ziemlich nahe Verwandtschaft, künstlerisch ist sie ihnen weit überlegen. Meine Vermuthung, dass wir in der Jungfrau der Schneckencapelle vielleicht ein Bild Ludwig Schongauers vor uns haben, das seinem ersten Augsburger Aufenthalt angehören müsste, wird noch durch eine alte Localtradition bestärkt, welche das Bild Martin Schongauer zuschreibt.

In den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts beginnt die Colmarerschule eine andere Bahn einzuschlagen. Der Styl der späten hieher gehörenden Werke ist noch immer derjenige Schongauers, das Stecherwerk und die vielleicht hinterlassenen Zeichnungen des Meisters werden fleissig verwerthet, nur wird in der Benützung jetzt etwas eclectisch verfahren. Die idealen, völlig handlungslosen Compositionen aus Schongauers Spätzeit vermeidet man so viel als möglich, dagegen werden die Arbeiten der frühern Periode des gesunden, frischen Realismus nochmals zu Ehren gezogen, hauptsächlich die Passionsblätter scheinen einen grossen Reiz auf die damaligen Künstler ausgeübt zu haben. (Den flandrischen Reminiscenzen, die sich auf den frühen Blättern Schongauers noch so deutlich zeigen, begegnet man jetzt allerdings nicht mehr, die Typen sind stets diejenigen, welche sich erst am Ende der Thätigkeit Schongauers voll entwickelt haben.) Vielleicht dürfen wir diesen offenbaren Hang zum Realismus dem Einfluss der augsburgischen Kunstrichtung zuschreiben.

Noch weit deutlicher zeigt sich aber im Colorit eine Inspiration von Augsburg her. Die meisten Bilder haben nunmehr eine dunkle, wenn auch nicht unharmonische Färbung, die uns sofort an augsburgische Malweise erinnert. Leider fehlt aber dem Colmarer Colorit die tiefe Leuchtkraft des augsburgischen. Die Färbung der Colmarer Werke ist jetzt im Vergleich zur frühern Zeit bedeutend trüber geworden, und ein unerfreulicher, graulicher Ton herrscht vor, die Luft zeigt das bekannte augsburgische Grün-Blau, coloristisch ist vielleicht der Landenbergeraltar der Carlsruher Galerie das beste hieher gehörende Werk.

Auch der Faltenwurf beginnt sich merklich zu ändern. Er wird flüssiger, die scharfen Brüche hören sogar ganz auf. Auch die für die Augsburgerschule characteristischen „zipfeligen Ausgänge der Gewandung“ (Waagen) zeigen sich auf den Colmarertafeln deutlich. Goldene, gemusterte Stoffe, welche von den späten Werkstattbildern Schongauers durchaus verbannt waren, kommen wieder vor.

Ich glaube kaum fehl zu gehen, wenn ich diesen Umschwung des Colmarer Styls mit der Ankunft Ludwig Schongauers zusammenbringe. Schongauer, der längere Zeit in Augsburg, diesem Centrum der deutschen Malerei zugebracht hat, konnte jedenfalls von der dortigen Kunstweise nicht ganz unberührt bleiben. Wie wir den Meister aus seinen Stichen kennen gelernt haben, so war er nicht ein Genie, welches unentwegt seine eigenen Bahnen wandelte, sondern er war jedem fremden Einfluss leicht zugänglich. Sein untergeordnetes Talent gestattete ihm auch nicht, den Geist seiner grossen Augsburger Zeitgenossen ganz zu verstehen und in sich aufzunehmen, sondern er begnügte sich nur Aeusserlichkeiten von ihnen zu adoptiren und im übrigen seiner alten Richtung, der streng kirchlichen Auffassung der religiösen Stoffe treu zu bleiben. Bis in das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts hinein scheint die Schule von Colmar fortexistirt zu haben, ihre Leistungen werden mit der Zeit immer schwächer

bis zuletzt die Malerei ganz handwerksmässig ausgeübt wird. Wir werden sehen, dass einzelne schweizerische Künstler den Geist Schongauers viel reiner erhalten haben als die directen Nachfolger des Meisters in Colmar. Ich gebe hier eine kurze Uebersicht der spätesten Bilder der Colmarerschule.

Basel, Museum. Vorsaal. Anbetung der Könige, geringes handwerksmässiges Bild von 1512.

Cat. No. 59: St. Georg den Drachen erlegend. No. 60: St. Martin seinen Mantel mit dem Bettler theilend. (XVI. Jahrhundert.) Färbung sehr klar und kühl, doch etwas unharmonisch. Eine Verwandtschaft mit gewissen Bildern der Bodenseeschule lässt sich nicht verkennen, doch offenbart sich die Schongauer'sche Tradition in diesen Basler Werken viel stärker, als diess jemals bei Tafeln der Bodenseeschule der Fall war. Beide Gemälde scheinen vom Meister des Colmarer Georgbildes (Cat. No. 131) ausgeführt worden zu sein. (Sie stammen aus einer Capelle bei Sierenz i/E.) Kein Goldgrund.

Basel, Privatbesitz. (Hr. Prof. Merian.) Grosses in einen Kielbogen ausgeführtes Votivbild. In der Mitte unter einem Baldachin thront die Madonna mit dem Christuskind. Zu ihrer Rechten steht Joseph, der dem knieenden König das Schmuckkästchen abgenommen hat, um es dem Kinde darzureichen. Rechts und links nahen die beiden andern Könige mit ihrem Gefolge. Zu den Füssen der Jungfrau knieen zwei Stifterinnen in der Benedictinerordenstracht. Der Boden ist mit Erdbeerpflanzen bedeckt. Goldgrund und goldene Tellernimben. In den Gewändern waltet ein tiefes Braun-Roth vor, sehr oft finden sich Brocatstoffe. Die Köpfe sind porträtartig, das Beiwerk sehr sorgfältig und eingehend ausgeführt. (Die Tafel ist eines der besten Werke der nachschongauerschen Zeit und soll einer Tradition nach in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Elsass angekauft worden sein.)

Carlsruhe, Galerie. Cat. No. 39, 40 und 41 („schwäbische Schule unter Schongauers Einfluss"). Mittelbild: Heil.

Anna selb dritt. Linker Flügel: St. Onofrius und Johannes d. T. Rechter Flügel: St. Glado und Jacobus major. Robert Vischer (Studium zur Kunstgeschichte) schien das Triptychon „an Wolgemuth streifend", wovon jedoch nicht die Rede sein kann. Einzelne Typen Schongauers treffen wir hier in ihrer altgewohnten Gestalt, so wurde z. B. für Onofrius ganz einfach der Adam des Limbus benützt. Auch im übrigen ist die Formengebung echt schongauerisch. Das Colorit steht den genannten Baslertafeln und dem Colmarer St. Georgsbild am nächsten. No. 43. „Landenbergischer Altar." Mittelbild: Kreuzigung. (Der Catalog giebt an, dass ein Stich Schongauers benützt worden sei, was jedoch unrichtig ist.) Linker Flügel: St. Konrad von Konstanz, zu seinen Füssen Hugo v. Hohenlandenberg, Bischof zu Konstanz (1496—1532). Rechter Flügel: Pancratius. (Nicht Laurentius, wie der Catalog angiebt.)

Colmar, Spitalkirche. 1) Kreuzigung. Sehr dunkle Farbenstimmung. In allen Details an Augsburg erinnernd. 2) Doppelbild (Altarflügel?) mit je zwei Heiligen. Bischof und Abt. In den mit Muschelgewölben überdeckten Nischen kündigt sich bereits die Renaissance an. Colmar, Museum. Cat. No. 147: „Sagra conversazione". Cat. No. 131: Johannes d. T. und St. Georg. (Kraus a. a. O. 378, Wurzbach a. a. O. 55.) Kraus setzt das Bild „um 1450." Ueber den Meister vergl. oben pag. 90. Cat. No. 97 und 98: Geburt und Anbetung der Könige. Die Motive der Bilder sind durchaus conventionell und nicht den Stichen gleichen Gegenstandes nachgebildet. Diese falsche Angabe des Catalogs scheint auf Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland II, 314) zurückzugehen.

Zabern, Pfarrkirche. Im Chor 4 Tafeln mit Passionsscenen. (Fischer, das alte Zabern, 1868: „Wolgemuth"; Kraus I, 641: „oberdeutsche Schule des ausgehenden XV. Jahrhunderts".) Die Bilder stellen dar: 1) Gebet am Oelberg (übermalt), 2) Gefangennahme, 3) Ecce homo, 4) Kreuz-

tragung. Die Färbung erinnert stark an augsburgische Uebung und ist ziemlich unharmonisch. Die Characterisirung der Köpfe ist trefflich.

---

4 grosse Tafeln in Alt St. Peter von Strassburg (Kraus I, 508 ff.: „Schongauer'schen Einfluss verrathend"; Müntz a. a. O.: Schule Schongauers: Scheibler a. a. O. 50: Schule Schongauers) zeigen entschiedene Verwandtschaft mit Schongauer, dessen Typen sie auch vollständig aufgenommen haben. Die sehr trockene, coloristische Behandlung zeigt jedoch eine vom Colmarer Meister durchaus verschiedene Kunstweise, welcher Schule dieselbe angehört, vermag ich aber nicht zu bestimmen. Die Gewandung mit den leichten flüssigen Falten, den zipfeligen Ausgängen deutet auf ziemlich späte Entstehung des Cyclus. Die Chiffren des Thomasbildes XV^{C}X^{O} dürften zu lesen sein: anno millesimo quingentesimo quarto. (Vorhölle, Auferstehung, Noli me tangere, Thomas.)

Kraus erwähnt I, 513 eine 1518 datirte Grablegung Christi in Jung St. Peter von Strassburg, welche „entschieden Schongauer'sche Einflüsse offenbare." Ich konnte davon nichts bemerken. Das Bildchen ist eine sehr mittelmässige fränkische Arbeit und gänzlich von Dürer abhängig.

Weit interessanter sind für uns 4 Tafeln, die sich in der Spitalcapelle von Belfort befinden und uns für die Beeinflussung der Schule der Franche Comté durch Schongauer ein beachtenswerthes Beispiel bieten. Ursprünglich bildeten die mittelgrossen, fast quadratischen Gemälde wohl die beiden Flügel eines Triptychons, dessen Aussenseiten den englischen Gruss zeigten, während auf den Innenseiten die Grablegung und Auferstehung zu sehen war. Die Malereien sind das Werk eines nicht sehr bedeutenden Meisters, der einen alterthümlichen Styl noch bis ziemlich weit ins XVI. Jahrhundert hineingeschleppt hat. Auf der Tafel des Erzengels Gabriel

bemerken wir ein Cartellino mit dem Datum 1515. Eine grosse Sorgfalt widmete der Meister der Ausführung des Beiwerks und der Kleiderstoffe. Die schweren mit Edelsteinen geschmückten Sammtroben, die glänzenden Stahlrüstungen zeugen von einer achtbaren Beobachtungsgabe, die Körperbehandlung ist stets ziemlich dürftig. Das Colorit zeigt einen warmen Goldton, das Carnat ist graulich mit rosafarbenen Lichtern. Der Faltenwurf ist schwerbrüchig, jedoch nicht ohne einfache, grossartige Motive. Perspectivisch gut ist der landschaftliche Hintergrund der beiden Festseiten, bereits ist der Goldgrund verschwunden und natürliche Luft an seine Stelle getreten, auch ein nackter Putto auf dem Auferstehungsbilde kündigt die beginnende Renaissance an. Auf der Grablegung befindet sich ein Monogramm: Ob es dasjenige des Künstlers oder Donators ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Mit den Bildern des Basler Museums 106—113 zeigen diese Tafeln ungemein nahe Verwandtschaft. Die Aehnlichkeit mit Schongauer'schen Werken ist hauptsächlich in der Composition und der Durchbildung der einzelnen Typen zu suchen, sie erstreckt sich auf manche Züge, welche nicht conventionell, sondern durchaus originelle Erfindung Schongauers sind. So ist z. B. bei der Grablegung die Figur Josephs von Arimathia dem Bilde der gemalten Passion entnommen, ebenso auch Maria Magdalena, welche sich über den Arm des todten Christus niederbeugt. Johannes zeigt den jugendlichen Typus Schongauers und nicht den ältlichen der flandrischen Kunst.

Die Schongauer'sche Kunstweise scheint im Elsass nach dem Jahre 1520 kaum lange mehr geblüht zu haben. Schon früh begann sich der mächtige Einfluss Dürers zu zeigen, welchem die müden Nachahmer Schongauers nicht mehr zu widerstehen im Stande waren. Es steht in enger Verbindung mit der Culturgeschichte des XVI. Jahrhunderts, dass die

Kunst Dürers unter dem deutschen Volke weit schneller Eingang fand als die irgend eines andern Künstlers. In den Werken dieses gewaltigen Nürnbergers spiegelt sich der Geist des grossen Reformationszeitalters bei weitem am klarsten und Dürer gebührt der Ruhm, der Schöpfer einer volksthümlichen, deutschen Kunst zu sein, er hat es verstanden, die letzten Schlacken des Mittelalters zu entfernen.

Auch das Elsass ist von der mächtigen Bewegung, die das ganze damalige Deutschland erfüllte, nicht unberührt geblieben, und wie für Staat und Kirche, so brach auch für seine Kunst ein neues Zeitalter an. Neben Hans Baldung und Grünewald ist in erster Linie der grosse Formschneider Hans Wechtlin von Strassburg zu nennen, dem das Verdienst gebührt, Dürer'sche Formen im Elsass eingebürgert zu haben.

Dem Kunstcharacter Hans Holbeins d. J. geht, bei allen Vorzügen, die er vor Dürer voraus hat, dennoch das eigentlich volksthümliche Element ab. Es ist bezeichnend, das in Basel zur Zeit der blühendsten Kunstthätigkeit des jungen Augsburgers von den handwerksmässigen Malern ausschliesslich Schongauer und Dürer nachgeahmt wurden, während der Styl Holbeins nur ganz geringen Einfluss ausübte, der sich lediglich in gewissen Aeusserlichkeiten wie der Aufnahme von Renaissancedecorationsformen kundthat.

Notizen über die schweizerische Malerei des ausgehenden XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts.

Rahns Urtheil über die schweizerischen Tafelbilder des XV. Jahrhunderts ist kurz und bündig: „Was immer unsere Museen von spätgothischen Bildern besitzen, sind Werke fremden Ursprungs oder mittelmässige Schildereien von einheimischen Meistern unter dem Einflusse der oberdeutschen Schule gemalt.“[1]) Er lässt nun die Beschreibung einiger Tafelbilder folgen, welche allerdings, wie rasch ersichtlich ist, ausländisches Fabricat sind. Hätte sich Rahn jedoch etwas eingehender mit dem Meister der gleichfalls von ihm genannten Zürcher Kreuztragung befasst, so würde er bald einen nichts weniger als mittelmässigen anonymen Schweizerkünstler kennen gelernt haben.

In denjenigen Schweizerstädten allerdings, die Sitz eines Bischofs waren oder in welchen ein reiches Patriciat herrschte, scheinen für wichtigere Bestellungen früher stets ausländische Maler in Anspruch genommen worden zu sein. Um die Wende des Jahrhunderts begann jedoch auch in der Schweiz ein regeres Kunstleben, jetzt treffen wir Maler, wie den Freiburger Hans Fries, welche in ihrer Heimat manche bedeutende Aufträge erhielten. Eine Ausnahmestellung nimmt später noch Chur ein. Hier waren der Bischof und die Standespersonen der

[1]) Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, pag. 738.

Diöcese stets genöthigt, ausländische Meister in Dienst zu nehmen. Werke einheimischer Künstler sind uns z. B. noch erhalten in St. Agatha bei Disentis oder St. Eusebius bei Brigels. „Herzlich rohe, handwerksmässige Arbeiten" nennt Rahn diese Malereien. Wir begreifen also, weshalb die Ausführung der Altäre in den Kirchen von Chur und seiner Filialen elsässischen, augsburgischen, schwäbischen, ja sogar sächsischen Meistern anvertraut wurde.[1])

Am besten von allen Schweizerstädten scheint Basel mit der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei Schritt gehalten zu haben. Noch ist uns aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts von 1418 eine Urkunde erhalten, ausgestellt von Mitgliedern des Raths, in welcher mit dem Maler Hans Tieffenthal von Schlettstadt (der aber Bürger von Basel gewesen zu sein scheint) ein Verding für die Ausmalung der Capelle des elenden Kreuzes geschlossen wird.[2]) Leider ist kein einziges Werk dieser Epoche weder im Original noch in Nachbildung erhalten, so dass wir darauf verzichten müssen, uns ein Bild vom Style der damaligen Meister zu machen. Die Wandmalerei scheint in Basel damals wohl weit mehr als die Tafelmalerei ausgeübt worden zu sein, wenigstens spricht Aeneas Silvius in seinem oft citirten Sendschreiben an den Cardinal Jul. de St. Angeli (1438) hauptsächlich von den bemalten Häusern Basels, in den Kirchen fällt ihm der ärmliche Schmuck der Altäre auf, „es fehlen die schönen Gemälde, wie solche die Tempel italienischer Städte haben." Die Rechnungsbücher der verschiedenen Behörden bestätigen uns diese Aussage vollkommen, meist ist vom Ausmalen von Thürmen und andern öffentlichen Gebäuden die Rede, Tafelbilder werden werden damals noch nicht erwähnt. Ob die mannigfachen

---

[1]) Jacob Burckhardt, Domkirche von Chur, 160 ff. Rahn, a. a. O. 739 ff.

[2]) Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei II, 104. Wortlaut des Vertrags im Basler Taschenbuch 1856, französische Uebersetzung von E. His-Heusler bei Gérard II, 151 ff.

Meister, deren Namen uns überliefert sind, eigentliche Kunstmaler oder nur Flach- oder Decorationsmaler waren, lässt sich nicht mehr ermitteln.

Da die oberdeutsche Malerei des XV. Jahrhunderts sich über die Handwerksmässigkeit überhaupt nicht erhob, können wir annehmen, dass diese Meister wohl auch Anstreicherarbeit nicht verschmähten; wenn ihnen einmal ausnahmsweise ein Auftrag zu Theil wurde, der auch an ihre künstlerische Begabung Anforderungen stellte, so machten sie sich die Sache leicht und malten mit mehr oder weniger Handfertigkeit nach dem conventionellen Schema die altbekannten Darstellungen hin.

Es sei mir erlassen, die Namen aller Maler aufzuführen, welche in der Mitte und am Ende des XV. Jahrhunderts in Basel thätig waren. Im rothen Buche der Zunft zum Himmel (1425 beginnend) figurirt gewöhnlich nur der Name des Meisters bei der Zunftaufnahme, später erhalten wir Kenntniss von der Vorstellung eines Lehrknaben, dann wird der Maler vielleicht noch als Stubenmeister oder als Rathsherr aufgeführt.[1]) Einzelne Malernamen enthalten noch die Steuerregister. Nirgends wird aber etwas davon gesagt, ob der Meister auch künstlerisch thätig war. Hiefür sind wir auf zufällige Entdeckungen in den Archiven angewiesen. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts scheint Basel nur einen einzigen, aber nicht unbedeutenden Künstler besessen zu haben, oft und viel ist von dessen Arbeiten in verschiedenen Urkunden und Rechnungen die Rede, wir können diessmal sicher sein, einen wirklichen Kunstmaler vor uns zu haben. Der Meister heisst

---

[1]) Von sehr grossem Interesse für die Kenntniss der alten Basler Maler war mir ein Auszug aus dem rothen Buch der Himmelzunft, den Hr. Dr. His-Heusler verfasst hatte und welchen er mir in zuvorkommendster Weise zur Benützung überliess. Die Ergebnisse der archivalischen Forschungen von A. Fechter sind publicirt im Basler Taschenbuch 1856; eine 1841 erschienene Broschüre „Kunst und Künstler zu Basel“ bietet nur sehr dürftige und unzuverlässige Nachrichten.

Lawelin[1]) (Lawlin) 1425 wird er Stubenmeister seiner Zunft. 1426 malt er St. Gerien auf Burg. 1427—28 ist er Rathsherr. 1427 malt er St. Christoph auf dem Kornmarktbrunnen. 1428 Gemälde am innern Spalenthor. 1429 im Steuerbuch: Lawelin, sin wib und zwo gehusen. 1429: „Bild unsrer l. Frauen, da man ein Rath setzet.“ Im gleichen Jahr ein Gemälde in Olten. 1430: Crucifix und 4 Bilder am Herthor (Steinenthor). 1441: malt er im Kornhaus, zugleich auch ein Bild für die Karthäuser (Maria und die beiden Johannes). 1446 versteuert er das nicht unbeträchtliche Vermögen von 200 florin. 1453 finden wir in den Steuerregistern eingetragen: „Ursel malerin meister Lawlins sel. Wittwe.“[2]) Lawelin ist demnach vor 1453 gestorben. Von all den genannten Werken des Meisters ist uns nun im Original kein einziges mehr erhalten. Von einem Bildercyclus jedoch, den wir mit höchster Wahrscheinlichkeit diesem Lawelin zuschreiben dürfen, besitzen wir heute noch eine treffliche Nachbildung. Wir sahen bereits, dass Lawelin 1441 im Karthäuserkloster von Basel beschäftigt war. Das genannte Werk — vielleicht war es diessmal ein Tafelbild — ist verloren, vermuthlich im Bildersturm 1529 zu Grunde gegangen. (Wie gerade in der Carthause der Pöbel wüthete, wird vom Bruder Nicolaus Molitoris sehr drastisch geschildert. Basler Chronik. I, 447 ff.) Bis zum Jahre 1860 war nun ein Cyclus von Wandgemälden in der Carthause (jetzigem Waisenhaus) erhalten, der allem Anschein nach gleichfalls 1441 entstanden ist.[3]) Einen andern

---

[1]) Vielleicht identisch mit Lawelin Mur aurifaber von Strassburg? (Gérard II, 39.)

[2]) Wenn „in Kunst und Künstler z. Basel“ sub 1471 noch ein Meister Lawelin aufgeführt wird, so beruht diess wohl auf einem Versehen. Der Verfasser der Schrift wird 41 für 71 genommen haben.

[3]) Der damals regierende Prior, Adolf v. Köln, hatte die Carthause neu ausgestattet, den kleinen Kreuzgang und dessen Verbindungshalle mit dem grossen, den Capitelsaal, mehrere Altäre etc. errichtet, so dass am 1. October 1441 der Bischof von Marseille diese Neubauten weihen konnte. Ich zweifle nicht daran, dass damals auch die Verbindungshalle der beiden

Basler Maler, auf den diese Folge zurückgehen könnte, war ich nicht im Stande ausfindig zu machen. Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass Lawelin der Meister dieser Wandbilder sei. Das junge Kloster, welches vom Basler Patriciat und den Vätern des Concils trefflich dotirt war, hatte sicherlich auch für diesen Cyclus Lawelin als den ersten Künstler der Stadt in Dienst genommen. — Die Gemälde schmückten einen kurzen, vielfenstrigen Gang, der die beiden Kreuzgänge verband. Bevor 1860 das Gebäude demolirt wurde, liess die Verwaltung des Waisenhauses durch den Maler Guise treffliche und sehr getreue[1]) Copien nach den Originalen nehmen, so dass wir uns leicht einen Begriff vom Styl der damaligen Basler Malerei machen können.

Auf die einzelnen Compositionen[2]) gehe ich nicht näher ein, sie sind von Rahn bereits sehr eingehend beschrieben. Lawelin zeigt sich uns in diesen Darstellungen der Brunolegende als ein Künstler, der noch ganz der ältern Richtung huldigt. Von irgend welchem Pathos kann noch kaum die Rede sein, ruhig, heiter und friedlich spielen sich alle Vorgänge ab. Trachtet der Meister einmal darnach, etwas Bewegung in die Handlung zu bringen, so schadet er sich nur; die einzelnen Gemälde sind Lawelin deshalb auch ganz verschieden gelungen. Die ersten, die bewegtere Vorgänge schildern sollen, sind

---

Kreuzgänge mit den zu besprechenden Malereien geschmückt worden sei. Die drei Wappen in der Umrahmung der Gemälde gehören wahrscheinlich Vätern des Concils an, jedenfalls stehen sie in keinem Zusammenhang zu den bekannten Baslerischen Wohlthätern des Klosters. Vergl. Arnoldi de Alveldia Chronica fondationis Carthusiæ in Basilea minori. Herausgeg. von Vischer und Stern, 248 ff.

[1]) Sehr ausführliche Beschreibung dieser Copien b. Rahn 660 ff. Ganz ungerechter Weise wird hier Guise „Modernisirung" vorgeworfen.

[2]) Die acht Darstellungen behandeln: 1) 2) und 3) Das Wunder des Raimundus von Notredame. Auf den drei Bildern dieselbe Anordnung mit ganz leichter Variation. 4) Bruno beim Einsiedler. 5) Traum des Hugo von Grenoble. 6) Bruno und seine Gefährten bei Hugo. 7) und 8) Erbauung der grossen Carthause.

ganz gering. Bemerkenswerth ist übrigens, dass die drei fast identischen Bilder, welche Raymundus von Notredame auf der Bahre zeigen, wie er von seinen klagenden Schülern umgeben wird, durchaus nicht Originalcompositionen des Meisters sind, sondern ganz einfach auf die conventionelle Darstellung des Todes der Maria zurückgehen. Lawelin hat sich einzig die Mühe genommen, den altbekannten Gestalten die Köpfe von Prälaten aufzusetzen, die Costüme hat er natürlich auch dem entsprechend verändert, im übrigen sind die um den Todten gruppirten Persönlichkeiten genau in den Positionen gegeben, welche den Jüngern auf dem „Tod der Maria" eigen sind. Wir sehen z. B. die beiden aus einem Buche lesenden Apostel, den Weihwasserträger etc.; der Evangelist Johannes, welcher das Haupt Marias zu stützen pflegt, ist bei dem alten Basler Meister zu einem Mohren geworden, der das Kissen seines Herrn hält. Für die ungefähre Datirung des Cyclus dürfte vielleicht noch ins Gewicht fallen, dass zwei Cardinäle in voller Amtstracht um den heil. Raymundus beschäftigt sind. Sie tragen den Purpurrock noch nicht, es müssen also die Gemälde vor 1465 entstanden sein, in welchem Jahre durch päpstliches Decret dem Cardinalscollegium diess Abzeichen zugestanden wurde. Das Vorkommen von Cardinälen spricht übrigens noch dafür, dass der Cyclus während des Concils entstanden ist, woher würden sonst dem Meister die so genauen Kenntnisse der Ornate gekommen sein? Nach dem heil. Bruno nun, welchen das Wunder des Raymundus so ergriff, dass er der Welt entsagte, suchen wir auf diesem Bilde vergebens; der Tod der Maria wies eben eine solche Persönlichkeit nicht auf und so liess sie auch Lawelin weg.

Das Trefflichste der ganzen Folge sind aber die beiden grossen Gemälde, welche die fensterlose Langseite des Ganges einnehmen. Die Scene von beiden ist eine reizende in frischem Grün prangende Waldwiese. Klare über Felsen dahingleitende Bäche durchsprudeln das blumige Land. Ein junges Gehölz beschattet im Hintergrund einen Wasserbrunnen;

hier hat sich der heil. Bruno in tiefem Gespräch mit einem Domherrn niedergelassen. Der Domherr scheint den Heiligen für irgend etwas gewinnen zu wollen, aber abwehrend erhebt Bruno seine Hand. Wahrscheinlich haben wir im Domherrn den Abgesandten des Capitels von Reggio zu erkennen, welches Bruno zum Bischof wählte, welche Würde der Heilige aber ausschlug. Als Illustration zu seiner Weltentsagung sehen wir die Gefährten bereits mit dem Bau der Zellen beschäftigt. Beim nächsten Bild ist die Carthause vollendet und der Garten mit lustwandelnden Mönchen belebt. — Der Künstler zeigt sich bei diesen letzten Darstellungen auch als Erfinder, den mittelalterlichen, conventionellen Typen hat er Valet gesagt, eine neue Zeit und neue Formengebung offenbart sich bei diesen letztern Bildern. In edelm Fluss mit noch etwas schematisch geordneten Falten fallen die Gewänder nieder. Die Proportionen der Gestalten sind ebenmässig, die Hände gut verstanden, und in der Durchbildung der ausdrucksvollen Köpfe lässt sich ein deutlicher Hang zum Realismus constatiren. Die Bewegungen sind ruhig und würdig. Vor allem möchte ich aber den prächtigen, landschaftlichen Hintergrund hervorheben, es sind mir am Oberrhein keine gleichzeitigen Werke bekannt, welche sich hierin mit diesem Wandbild messen dürften.

Der Styl dieser beiden Gemälde, welche Lawelin von seiner vortheilhaftesten Seite zeigen, erinnerte mich stets an einen Zeitgenossen des Basler Meisters: Lucas Moser von Wil.

Es überrascht uns, wie sich bald nach dem Concil die Malernamen bedeutend zu mehren beginnen,[1]) vermuthlich

[1]) Unter der grossen Zahl der damaligen Basler Meister treffen wir einige Maler, die ihrer Namensähnlichkeit wegen oft mit einander verwechselt werden. Mit Hilfe der Steuerregister ist es mir gelungen, die einzelnen Personen festzustellen. Es handelt sich nämlich um drei Meister des Namens

hatten die in Basel residirenden vornehmen Prälaten die Bürger an Luxus und Wohlleben gewöhnt, bald folgten die Burgunderkriege, die auch das ihrige dazu beitrugen, früher nicht gekannte Bedürfnisse beim Volke zu wecken. — Nur schwach sind allerdings die Spuren, welche uns die allmälige Entwicklung der Malerei Basels und das Eindringen des flandrischen Realismus erkennen lassen. Ein Wandgemälde der ehemaligen Dominicanerkirche dürfte das früheste Werk sein, das deutlich niederländische oder niederrheinische Ein-

---

Hans Heinrich, den oben genannten Tieffental, dessen Sohn Hans Heinrich und einen dritten Meister desselben Namens. Die Zeit der Thätigkeit dieser Künstler ist folgende:

I. Hans Heinrich Tieffental von Schlettstadt. 1418 Capelle zum elenden Kreuz ausgemalt. 1422 Stadtmaler in Schlettstadt, 1433 Besitzer eines Hauses in Strassburg, 1444 Rathsherr in Strassburg. 1450 wieder in Basel, wo er bald gestorben zu sein scheint, denn 1451 wird besteuert: Hans Heinrichs von Sletstadt (resp. Wittwe) & ir sun. Bis 1454 lebte die Wittwe in Basel.

II. Hans Heinrich von Schlettstadt, Sohn des vorigen. Er scheint der a. 1451 erwähnte „sun" zu sein. Er darf also weder mit seinem c. 1450 verstorbenen Vater, noch mit dem folgenden verwechselt werden. 1454 wird er als selbständiger Steuerzahler aufgeführt. 1463 (Fertigungsbuch) ist von einer Vogtei die Rede, „so er hat zu Ennelin seiner ehelichen Wirthin." Ferner wird der Meister ohne Datum ein drittes Mal genannt, „will seines handwerks halb reisen" und braucht hiezu Geld, (Handschriftliche Notizen Fechters) 1474 zum letzten Mal genannt. 1489 muss er gestorben sein, denn in diesem Jahre wird „Frau Ennelin Kesslerin wylent Hanns Heinrichs von schlettstadt des molers seligen wittwe" erwähnt. Ob das bekannte Epigramm des Johannes Sapidus von Schlettstadt auf den Vater oder den Sohn gemünzt ist, können wir schwerlich entscheiden: wahrscheinlich geht es aber auf den Sohn, da der 1450 verstorbene Vater im Jahre 1520 wohl schon ziemlich vergessen war, auch scheint derselbe in der letzten Zeit seines Lebens mehr als Goldschmied denn als Maler thätig gewesen zu sein. (Vergl. Gérard II, 159).

III. Hans Heinrich der Maler. Erwähnt im rothen Buch: 1434, 1452, 1454. 1453/54 zahlt er die Margzalsteuer. 1454 finden wir ihn ebenfalls in einer Steuerliste neben dem vorigen: Hans Heinrich der Maler und sin fraw und ein junckfraw und ein knaben. Später kommt er nicht mehr vor.

flüsse zeigt.[1]) Das Bild befindet sich in einer Fensternische der Nordwand der Kirche, ein später davor gesetztes Epitaph hat ihm zwar manchen Schaden zugefügt, doch ist Styl und Composition immer noch zu erkennen. Die Darstellung behandelt eine Legende von St. Vincenz Ferrèr: eine wundersame Speisung. Mitten in einer grossen Volksmenge steht der Heilige und spricht mit erhobener Hand den Segen über Brod und Wein aus.

Die Composition ist ziemlich kindlich, die verschiedenen Personen stehen ohne jegliche Beziehung zu einander, aber dennoch künden uns einzelne Züge schon einen merklichen Fortschritt an, der in der mittelalterlichen Kunst kaum möglich gewesen wäre. Die Proportion der Gestalten ist schmächtig, die Extremitäten sind mager.

Nach alter Weise zeigt der Heilige bedeutend grössere Körpermasse als die ihn umgebenden gewöhnlichen Sterblichen. Trefflich ist die Characterisirung der Köpfe, jeder Zug des Gesichtes ist durchaus dem Leben entnommen, in ganz geschickter Weise drücken einige Zuschauer ihr Erstaunen über das Wunder aus, andere zeigen Schrecken oder kalten Gleichmuth. Sicherlich hat der Künstler diese Gestalten lebenden Modellen nachgebildet, denn allgemeine Typen sind es nicht. Die Bewegung ist noch sehr lahm und hölzern, glücklicher Weise war sich aber der Maler dieser Schwäche bewusst und suchte die ganze Darstellung so ruhig als möglich zu gestalten. Die von Flandern ausgehende realistische Richtung macht sich ferner noch in der Gewandung und dem Beiwerk sehr stark geltend.

Bereits treffen wir hie und da die eckigen Brüche, besonders in der Kutte eines neben dem heil. Vincenz stehenden Dominicaners sind sie gut bemerkbar. Das Tischgeräth und die umherliegenden Fässer sind mit grosser Treue ausgeführt und erinnern an die gleichzeitigen Niederländer,

[1]) Bernoulli, Basler Jahrbuch 1885, pag. 139 ff. (mit guter Abbildung).

die gleichfalls an detaillirt geschildertem Beiwerk ihren Gefallen fanden.

Die Technik ist die gewöhnliche der Wandmalereien des XV. Jahrhunderts. Auf die trockene Wand wird die Zeichnung mit hellbrauner Untermalung aufgetragen. Das Colorit scheint ursprünglich einen wohlthuenden Eindruck gemacht zu haben. In den Gewandungen herrscht ein mildes helles Blau vor.

Was die ungefähre Datirung anbelangt, so dürfte Bernoulli das richtige gefunden haben, indem er das Jahr 1474 vorschlägt mit Bezugnahme auf eine Dominicanersynode, welche damals in Basel abgehalten worden war. Im übrigen würden die Trachten gestatten, das Werk in etwas frühere Zeit zu verlegen, es scheint gleichzeitig mit dem bekannten Todtentanz entstanden zu sein, vielleicht gehört es auch dem gleichen Meister an.

Sicherlich haben wir in diesem Wandbild einen Maler vor uns, der, ursprünglich einer ältern Schule angehörend, doch schon stark unter dem Einfluss des flandrischen Realismus steht. Parallele Erscheinungen wären etwa der kölnische Meister der lyversbergischen Passion oder Caspar Isenmann von Colmar.

Bevor also der Einfluss Schongauers in Basel mächtig wurde, finden wir hier bereits eine verwandte Kunstweise, welche durchaus das Herannahen einer neuen Zeit verräth.

Leider sind wir nicht im Stande, durch irgend ein erhaltenes Werk den Zeitpunkt, in welchem Schongauers Styl in Basel Eingang fand, festzustellen. Tafelbilder, deren Baslerische Entstehung beglaubigt ist, giebt es keine mehr, die meisten Wandmalereien sind durch den Vandalismus der spätern Jahrhunderte zerstört worden, zwei bedeutendere Cyclen, die mit der Colmarer Schule verwandt sind, sind erst um die Wende des Jahrhunderts entstanden. Eine Goldschmiedearbeit jedoch, die schon verhältnissmässig früh nahe Verwandtschaft mit Schongauers Formengebung zeigt, ver-

dient hier genannt zu werden. Es ist das Siegel des Bischofs Caspar ze Rhein aus dem Jahre 1479.[1])

Auf dem Siegel sehen wir einen hübschen, jugendlichen Engel, der das bischöfliche Wappen hält. Seine Gestalt ist mit grossem Geschick in das Rund componirt und erinnert deutlich an das Blatt gleichen Gegenstandes in der Wappenfolge. (B 96.)[2])

Wir sehen also, dass frühe schon das eigentliche Handwerk die Kunstformen Schongauers zu verwerthen wusste, gewiss hatte auch damals die baslerische Malerei bereits grosse Anregung von Colmar aus empfangen. Im Zusammenhang mit diesem bischöflichen Siegel nenne ich noch den Goldschmied Georg Schweiger von Augsburg, der zu Basel 1507—30 thätig war. Die Basler Kunstsammlung bewahrt eine hübsche Federzeichnung seiner Hand: Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca. (Handzeichn.-Saal Nr. 102.) Trotz der relativ späten Entstehung zeigt das Blatt noch immer die reinsten Schongauer'schen Formen. Vielleicht sollte diese Composition Schweigers einst ein kirchliches Geräth zieren, denn von der Kirche wurde die colmarische Kunstweise stets derjenigen Dürers oder Holbeins vorgezogen.

In etwas späterer Zeit lernen wir einen tüchtigen Maler der Schongauer'schen Schule in der Sacristei von St. Peter in Basel[3]) kennen. Das kleine an den Chor der Kirche angebaute Gebäude enthält einen quadratischen mit einem Kreuzgewölbe überdeckten Raum, dessen Seitenwände und Gewölbekappen mit Malereien geziert sind. Die Dar-

---

[1]) Abgebildet bei Vautrey, histoire des évêques de Bâle III, 43.

[2]) Ein ähnliches Werk befindet sich im Matrikelbuch der Basler Universität. Es ist das Wappen des Ludwig von Odersheim, der a. 1486 die Rectorwürde bekleidete. Ein hübsches Mädchen in grünem Gewand mit weissem Turban und Federbusch — stylistisch mit der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen ungemein verwandt — hält den Wappenschild des Gelehrten.

[3]) Kurze Beschreibung bei Rahn a. a. O. 662 ff.

stellungen sind folgende: Nordseite: St. Christoph. Ostseite: Erloschen. (Vielleicht jüngstes Gericht.) Südseite: Unbemalt. (Thürwand.) Westseite: St. Georg. In der Nische des Fensters: St. Ymerius und Kaiser Heinrich. In den Zwickeln: St. Augustin, St. Andreas, heil. Anna selb dritt. Um den Schlussstein: Die vier Evangelistensymbole. Die Malereien sind theilweise noch sehr gut erhalten und zum Glück niemals einer „Restauration" unterzogen worden. Was die Technik anbelangt, so fehlt die sonst übliche gelbe oder graue Untermalung, die Bilder sind unmittelbar auf den Mörtel aufgetragen. Die Färbung ist frisch und satt. Ursprünglich scheinen die Nimben und theilweise auch die Gewandung vergoldet gewesen zu sein. Trefflich ist die Modellirung, vornehmlich diejenige der Köpfe, welche durch aufgesetzte weisse Lichter mit grossem Geschick bewerkstelligt ist. Im weitern konnte sich der Meister allerdings auch nicht frei machen von gewissen Erbfehlern der Schongauer'schen Schule, ich rechne hiezu die übertrieben magern Extremitäten, die knöchernen Hände, die sehr knitterigen Faltenmotive der Gewandung, die unsichere und unbestimmte Stellung der Beine. Die einzelnen grössern Compositionen sind nun geradezu Copien der Stiche gleichen Gegenstandes. (St. Christoph, St. Georg den Drachen erlegend und auch die Evangelistensymbole.) Prächtig sind die Landschaften, in welche der Künstler seine legendarischen Vorgänge verlegt, hier zeigt er sich gänzlich als Erfinder. Die Perspective ist stets gelungen. Wir können nicht umhin, dem Meister unsre grösste Achtung zu bezeugen, selten hat ein späterer Maler so treu und verständnissvoll den Styl Schongauers wiedergegeben. Als Entstehungszeit des Cyclus möchte ich aus costümgeschichtlichen Gründen noch das Ende des XV. Jahrhunderts annehmen, überdiess sind sämmtliche Inschriften der Spruchbänder noch in gothischen Minusceln ausgeführt. [1])

---

[1]) Ein ganz nahe verwandtes Werk ist neuerdings (März 1887) in der St. Ulrichskirche von Basel unter der Tünche entdeckt worden. Das

Ein Werk eines ähnlich beanlagten Künstlers, das jedoch bedeutend später anzusetzen ist, sind die Wandbilder der Kirche von Muttenz bei Basel. Ich ziehe vor, von diesem Cyclus hier zu sprechen, um später die Tafelmalerei im Zusammenhang zu behandeln. Die Kirche, nach Rahn (a. a. O. 796) ein Werk des posthum-romanischen Styls, wurde zu Beginn des XVI. Jahrhunderts ganz ausgemalt. In der Mitte der 70er Jahre wurden diese Wandbilder aufgedeckt, jedoch später wieder aus Rücksicht für den protestantischen Cult übertüncht, nachdem auf Anregung der historischen und antiquarischen Gesellschaft von Basel durch den Maler Jauslin treffliche Copien und Durchzeichnungen genommen worden waren.[1]) Die Malereien erstreckten sich auf die Langwände der Kirche, die Westwand, sowie auf die Zwickel des Triumphbogens vor dem Chor. Begonnen wurde der Cyclus im Jahre 1507 (wie auf dem Spruchband des Jacubus major zu lesen steht), die Vollendung dürfte etwa 10 Jahre später fallen, indem die Thätigkeit des Malers augenscheinlich einmal unterbrochen wurde. Die Kirche von Muttenz gehörte dem Basler Domcapitel und war die Pfarrei des reichen und gelehrten Chorherrn Arnold zum Lufft, ihre prachtvolle Ausstattung wird uns also leicht begreiflich.

Eine ganz eigenthümliche Künstlerindividualität bietet

Gebäude ist nunmehr abgebrochen, doch sind von einigen Wandbildern Durchzeichnungen angefertigt worden. Die Gemälde (friesartig in zwei Reihen übereinander angeordnet) behandeln die Passionsgeschichte; so viel ich noch erkennen konnte, hat sich der Meister an die Kupferstichpassion Schongauers eng angelehnt, besonders auf dem am besten erhaltenen Bild, Christus vor dem Hohepriester B_{11}, tritt dies deutlich zu Tage. Die Technik ist diejenige der Sacristei von St. Peter. Den Trachten nach dürfte die Folge erst in dem zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts entstanden sein. Am Thron des Hohepriesters bereits einige Festons.

[1]) Die Durchzeichnungen und die Mehrzahl der Copien befinden sich auf der öffentlichen Bibliothek von Basel. Einzelne Copien besitzt die Kunstsammlung. Beschreibung der Gemälde von A. Bernoulli im Anz. f. schweiz. Alterthumskunde. 1880, 110 ff.

sich uns beim Studium dieser Malereien dar. Wir lernen einen Meister kennen, der jedenfalls zur Colmarer Schule nahe Beziehungen hatte, die Stiche Schongauers waren ihm bekannt und auch einigen seiner Gemälde hat er Motive entnommen. (Vergl. oben pag. 38 ff.). In der Durchbildung des einzelnen ist jedoch der Maler von Muttenz durchaus selbständig geblieben, ein ungemein fröhlicher Humor ist ihm eigen, eine urwüchsige Lanzknechtsphantasie der Art des Urs Graf verwandt, hat sich in alle, auch in die ernstesten Darstellungen eingeschlichen, wirkt aber dennoch kaum als Profanation des Heiligen, sondern mehr als harmlose Naivetät, man glaubt einen dieser derben und witzigen Kanzelredner des XV. Jahrhunderts die Schrift auslegen zu hören. Zuweilen gelingt es aber auch dem Künstler bis zu einer gewissen Grossartigkeit sich aufzuschwingen.

Die Langseiten der Kirche zeigen nun in vier über einander stehenden Reihen Heiligengestalten und Darstellungen aus der Legende und Passionsgeschichte. Zu unterst, eine Art von Sockel bildend, erblicken wir die 12 Apostel in ganzer Figur, über ihnen in kleinerm Format Heiligenlegenden, dann in zwei Reihen das Marienleben und die Passionsgeschichte. Ich glaube nun annehmen zu dürfen, dass der Maler in zwei verschiedenen Perioden mit den Wandbildern beschäftigt war. Die mächtigen Apostelgestalten des Sockels sind noch sehr nahe mit Schongauer verwandt und zeigen Aehnlichkeit mit den Bildern der Sacristei von St. Peter, die alterthümlichen Spruchbänder mit den gothischen Minusceln scheinen ebenfalls deutlich für eine frühere Zeit zu sprechen: die Passionsgeschichte verräth zwar noch immer den gleichen Künstlercharacter, die Ausdrucksweise des Meisters ist aber eine sichtlich andere geworden, fast möchte ich sagen, sein religiöses Gefühl hat sich verändert, die andächtige Stimmung der Heiligengestalten hat einem etwas weltlichen Sinne Platz gemacht. Auch im Costüm kündet sich merklich eine spätere Zeit an. Möglicher Weise ist die Arbeit des Malers durch einen Zug nach Italien oder denjenigen nach Dijon — welchen

die Baslermaler unter der Fahne der Himmelzunft mitmachten — unterbrochen worden. Wie auf Urs Graf, so dürfte auch auf die Kunstrichtung des Malers von Muttenz das Soldatenleben einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben.

Die einzelnen statuarisch aufgefassten Apostelgestalten der untersten Reihe sind je zu zweien gruppirt und von Spruchbändern mit Stellen aus dem Credo umschlungen. Ruhig und majestätisch stehen die Heiligen da, in den Händen halten sie ihre Attribute. Einzelne verkehren in leisem Gespräch mit einander, andere sind in stumme Andacht versunken. — Die Drapirung der Gewänder ist mit vielem Verständniss durchgeführt, die scharfen und schweren Brüche, sowie die Scheibennimben erinnern zwar noch stark an die alte Uebung.

Die kleinern Bilder, welche über der Apostelreihe aufgedeckt wurden, sind wegen ihrer mangelhaften Erhaltung nur schwer nach Inhalt und Styl zu bestimmen. Sie sind fleissig gemalt und stellen, so viel noch ersichtlich ist, die Marter eines jugendlichen Heiligen, vielleicht des Pancratius dar. Unter diesem Cyclus treffen wir einige sehr hübsche, genrehafte Scenen. So sind in einem Garten unter Bäumen liebende Paare vereint, die mit einander Rosen pflücken oder fröhliches Spiel treiben. Die hübschen Mädchenköpfe mit dem kleinen Mund, den sittsam niedergeschlagenen Augen, dem sanft gerundeten Kinn zeigen recht deutlich den Schongauer'schen Typus.

Die Hauptserie der Bilder behandelt das Marienleben und die Passionsgeschichte. An der Ostseite der Südwand beginnt die Reihe mit der Zurückweisung von Joachims Opfer, sie schliesst an der Ostseite der Nordwand mit der Auferstehung Christi. (Die chronologische Reihenfolge ist nicht strenge innegehalten.) Sämmtliche Gemälde sind in Hochformat gehalten, die Compositionen sind meist geschickt ohne Ueberfülle in den Raum vertheilt. Das Colorit zeigt zwar eine noch etwas kindliche Freude an hellen, bunten Farben, unter welchen besonders ein Ziegelroth sehr häufig ist. In den Fleischpar-

tien herrscht ein satter, brauner Ton vor, auch hier treffen wir die uns bereits von der Sacristei von St. Peter her bekannten weissen Lichter, die eine treffliche Modellirung erzielen. Weniger gelungen ist die oft etwas schematisch ausgeführte Drapirung der Gewänder. Die Vorliebe des Meisters für lebhafte Bewegung lässt sich nirgends verkennen, oft wendet er sie auch auf Kosten der Würde einer ganzen Composition an. In seinem Elemente ist der Maler natürlich bei Scenen wie die Gefangennahme, Geisselung etc. Hier lässt er seiner Phantasie die Zügel schiessen. Obschon diese Compositionen deutlich auf Schongauer'sche Werke zurückgehen und in diesen bekanntermassen an scheusslichen Büttel- und Schergengestalten gerade kein Mangel herrscht, so hat doch der Meister von Muttenz es für gut befunden, die Schaar der Kriegsknechte noch um einige neue Typen zu bereichern. Bei der Gefangennahme sehen wir einen riesigen in die Baslerfarben — weiss und schwarz — gekleideten Krieger zu einem Hieb gegen den Heiland ausholen. Da die Kirche von Muttenz Pfründe eines Domherrn war und zwischen Stift und Bürgerschaft besonders in dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts nicht das freundlichste Einvernehmen herrschte, so hat sich hier der Maler — wie einst der ältere Holbein auf dem Sebastiansaltar von München — das Vergnügen gemacht, diesem Hasse ein bleibendes Denkmal zu setzen. Gerade bei diesen wildbewegten Scenen kann nun der Meister ein ihm eigenes Talent trefflich verwerthen, denn es scheint uns oft, als suche er absichtlich Probleme recht schwieriger Verkürzungen, um dieselben mit besonderer Bravour zu lösen. Des öftern gelingen ihm auch diese Kunststückchen bis zur grössten Lebenswahrheit.

Betrachten wir nun die Bilder etwas eingehender. Wir sahen bereits, dass die meisten derselben directe Copien Schongauer'scher Stiche oder Gemälde seien, einige wenige sind wahrscheinlich andern Meistern abgeborgt und nur eine ganz kleine Zahl ist eigene Composition des Malers von Muttenz. Der Cyclus setzt sich aus folgenden Darstellungen zusammen:

1) Joachims Opfer.

2) Begegnung an der porta aurea.

3) Maria als Kind in den Tempel geführt. (Conventionelle Darstellung.)

4) Sposalizio. (Schlecht erhalten.)

5) Verkündigung. (Schlecht erhalten.)

6) Heimsuchung. (Vergl. oben pag. 38.)

7) Geburt. (V. pag. 38 ff.)

8) Beschneidung. (?) Nicht mehr erhalten.

9) Anbetung der Könige. (?) Nicht mehr erhalten.

10) Flucht nach Egypten. (Hübsche Landschaft mit Bergsee. Joseph führt den Esel. Maria herzt den als kleines Wickelkind dargestellten Christus.)

11) Christus im Tempel lehrend. (Colmar, Mus. Nr. 130.)

12) Taufe im Jordan. (B8).

13) Einzug in Jerusalem. (Conventionell; ganz ähnlich Cat. Nr. 115 Colmar.)

14) Abendmahl. (Wie Einzug.)

15) Gefangennahme. (B10 frei benützt.)

16) Geisselung. (Identische Composition mit der Tafel von Bühl.)

17) Dornenkrönung. (B13 frei benützt.)

18) Verhör vor dem Hohenpriester. (Nicht mehr erhalten.)

19) Ecce homo. (B15).

20) Handwaschung des Pilatus. (B14).

21) Christus ans Kreuz genagelt. (Fast ganz zerstört.)

22) Beklagung des Leichnams. (Unleugbare Verwandtschaft mit diesem Bilde zeigt der von Nagler (Monogrammisten I, 839) beschriebene Stich gleichen Gegenstandes des Meisters B. M. Auch dieses Blatt ist deutlich von Schongauer inspirirt.)

Ich führte deshalb die Urbilder dieser verschiedenen Wandmalereien an, weil es mir characteristisch scheint, dass ein trefflich beanlagter Maler, wie es dieser Künstler von Muttenz doch gewiss war, nur selten etwas selbständig zu werden wagte, und sich für gewöhnlich demüthig an seine

grossen Vorbilder anlehnte, deren Unübertrefflichkeit er freudig anerkannte. In der detaillirteren Ausführung behielt sich zwar der Meister allerdings einige Freiheiten vor, doch überliess er es gerne grösseren Talenten, die einmal eingeschlagene Bahn zu verlassen und mit Erfolg neue Wege zu wandeln. —

Dieser bescheidenen Sinnesweise der deutschen Künstler haben wir es zu verdanken, dass wir auch unter den mittelmässigsten Producten der Malerschulen des XV. Jahrhunderts selten etwas ganz ungeniessbares finden, mag die malerische Vollendung der Bilder auch noch so mangelhaft und gering sein, die Schönheit der vom Meister einmal übernommenen Composition bleibt unberührt bestehen.

Die Westwand der Kirche wird durch eine figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes eingenommen, die aber mit nur wenigen Motiven aus dem conventionellen Rahmen tritt. —

Die auf den beiden Seiten des Weltenrichters thronenden Apostel sind ganz leere Gestalten und weisen wiederum deutlich den Schongauer'schen Typus auf. So oft der Meister ruhige, unbewegte Gruppen darstellen soll, zeigt er sich ziemlich hilflos. In den Köpfen seelisches Leben zum Ausdruck zu bringen, gelingt ihm nur selten, am besten hat er diess vielleicht bei der Darstellung der Geburt vollbracht. Das lebhafte und wilde Treiben hingegen darzustellen, das sich beim Erscheinen des Menschensohnes unten auf der Erde abspielt, hat er schon weit besser verstanden und mit einzelnen derb realistischen Zügen weiss er auch diese Scene auszustatten. Ein Engel, welcher einen unglücklichen Verdammten, der sich zum Häuflein der Seligen hinüberzustehlen sucht, mit einer Ohrfeige bedroht, ist ein Motiv, welches in unserm biblischen Historienmaler noch einige Lanzknechtsreminiscenzen wachzurufen scheint.

Auch Petrus, der die Seligen an ihren Ort geleitet, eine währschafte Büttelgestalt, ist nicht ohne gesunden Humor gegeben. —

Jedenfalls ist das jüngste Gericht nicht früher als der Passionscyclus entstanden, da es in manchen Einzelnheiten des Künstlers vollste Eigenart zeigt, zu welcher er sich erst im Verlaufe seiner Thätigkeit entwickelt hat. Bernoulli (a. a. O. 111) glaubt zwei verschiedene Hände beim jüngsten Gericht zu erkennen, die jetzige Restauration schliesst leider die Möglichkeit aus, diess zu prüfen; doch schien mir die ganze Darstellung aus einem Gusse zu sein und die einzelnen Ungleichheiten mögen wohl, wie angedeutet, lediglich dem Character des Künstlers zuzuschreiben sein.

Tafelbilder des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts, die notorisch baslerischen Ursprungs sind, haben sich also beinahe keine mehr erhalten. Die Bilderstürmer des Jahres 1529 haben den einst so reich dotirten Baslerkirchen übel mitgespielt.

Diese Plünderung der Gotteshäuser wird uns in einer zeitgenössischen Chronik recht anschaulich geschildert.[1]) Zuerst gedachte der Rath die Bilder und Altäre an die Armen zu vertheilen, „das sie domit fürren (feuern) solten.“ Als es aber bei dieser Vertheilung böse Händel absetzte, wurde verordnet auf dem Münsterplatz und den verschiedenen Kirchhöfen „fasnachtfür“ zu unterhalten, um die Götzen zu verbrennen. „Also wart uff disen tag manche kostliche tafflen und gemelt verbrent, das mit grosem gelt gemacht wasz worden, aber es wasz do nit zu hüpsch, es must alsz insz für.“

Es scheinen demnach nur wenige oder gar keine Tafelbilder dem allgemeinen Untergang entronnen zu sein. Ein einziger Ueberrest der verschwundenen Pracht ist die Predella des Rathsaltärchens. (Jetzt in der mittelalterlichen Sammlung.) Wir finden hier den Schmerzensmann zwischen

[1]) Chronik des Fridolin Ryff. (Basl. Chroniken edid. Vischer I, 88 ff.)

Maria und Johannes dargestellt. Obschon sämmtliche drei Figuren die reinsten Schongauer'schen Typen zeigen, macht sich doch schon eine gewisse fast moderne Sentimentalität in den Köpfen — besonders dem der Maria — geltend, welche unvortheilhaft von der edeln Einfachheit des Schongauer'schen Stiches gleichen Gegenstandes absticht. Das Werk scheint bereits dem XVI. Jahrhundert anzugehören.

Der gefeiertste Basler Künstler um die Wende des Jahrhunderts war unzweifelhaft Hans Herbst.[1]) (Diess ist die richtige Schreibart des Namens, also nicht Herbster.) Bezeichnete Werke seiner Hand existiren nicht mehr, hingegen sind uns verschiedene Porträts des ausgehenden XV. Jahrhunderts bekannt, die man mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Herbst zurückführen kann. Das eine derselben (bei Hrn. Dr. E. Stückelberg in Basel) stellt den Maler selbst dar. (Beglaubigt durch eine alte Inschrift und die Identität der Persönlichkeit mit dem bekannten Holbeinischen Porträt Herbsts bei Herrn Baring in London.)

Das Basler Bild zeigt das Brustbild eines etwa fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes, es muss demnach, da Herbst 1468 geboren ist, aus den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts datiren, mit welcher Zeit auch das Costüm stimmt. Die übrigen damaligen Basler Maler scheinen sämmtlich mehr oder weniger handwerksmässig ihren Beruf ausgeübt zu haben, unser Porträt zeigt aber eine echt künstlerische Auffassung, wenn auch die Malweise ihre entschiedenen Mängel hat. Es liegt also der Gedanke ziemlich nahe, dass wir hier ein Selbstbildniss Herbsts vor uns haben, denn die Annahme, dass sich der treffliche Künstler durch einen seiner Berufsgenossen hätte abconterfeien lassen, hat etwas gekünsteltes und überdiess wüssten wir, wie bemerkt, keinen andern Bas-

---

[1]) Ganz anecdotenmässige Beschreibung seines Lebens in „Kunst und Künstler, pag. 42 ff. Kurze Notiz bei Woltmann, Hans Holbein u. s. Z. I, 204; Gesch. d. Malerei II, 483.

lermeister, dem mit Wahrscheinlichkeit diess achtbare Werk zugesprochen werden dürfte. Die Färbung ist ziemlich kräftig, von einem hellgrünen Hintergrund hebt sich der mit einem rothen Barret bedeckte Kopf trefflich ab. Das Gesicht ist flach mittelst leichter brauner Schatten modellirt. Im Ganzen gewinnen wir den Eindruck, dass das Bild durch einen begabten jungen Meister ausgeführt sei, der der technischen Schwierigkeiten noch nicht völlig Herr geworden ist. Entbehrt der Kopf auch jedes tieferen Ausdrucks, so zieht er uns doch durch die frische und fröhliche Auffassung der Natur an. Ein Bild des gleichen Meisters, im Colorit mit dem vorigen identisch, besitzt Herr Merian-Thurneysen. Es stellt ebenfalls einen unbekannten jungen Mann im Brustbild dar,[1]) ferner finden sich zwei Porträts spätern Datums im Basler Museum. (Nr. 55, dat. 1511 und Nr. 56, dat. 1513.)

---

[1]) Die beiden ganz handwerksmässig ausgeführten Altarflügel der Spitalcapelle von Oberehnheim i./E. bez. „H H 1504“ (Flügel links: Festseite: Petrus, Jacobus, Johannes Ev. Aussenseite: St. Elisabeth; Flügel rechts: Festseite: St. Elisabeth, Aussenseite: St. Martin) wollte Müntz (Zeitschrift f. bild. K. V, 92) mit Hans Herbst in Verbindung bringen. Woltmann „verspürte in diesen Tafeln den Einfluss Schongauers“ (Zeitschrift f. bild. K. VII, 159). Allerdings zeigen die Köpfe der weiblichen Heiligen einige Aehnlichkeit mit dem spätern Madonnentypus Schongauers: das sanfte Oval, welches in der Kopfform der frühern Werke des Colmarer Meisters vorherrscht, ist in beinahe völliges Rund übergegangen. Die männlichen Köpfe dagegen — têtes carrées, die eines Kranach würdig wären — stehen mit Schongauer in durchaus keinem Zusammenhang, ebensowenig das Colorit mit seinen unharmonischen Schillerfarben. Im ganzen berührt sich der Maler von Oberehnheim mit Schongauer nur in Zügen, die sämmtlichen oberdeutschen Meistern des XV. Jahrhunderts gemeinsam sind. Die Echtheit der vielbesprochenen Inschrift scheint mir übrigens nicht ganz über jeden Zweifel erhaben zu sein. Monogramm und Datum sind unglaublich plump und unbescheiden mitten auf den vordersten Plan der Tafel gesetzt und zeigen eine solch beträchtliche Grösse, wie sie der Uebung der alten Meister durchaus widerspricht. Höchst wahrscheinlich wurde diese Inschrift vor noch nicht allzulanger Zeit angebracht, um die Tafeln als ein Werk Holbeins zu documentiren.

Diese Porträts scheinen sämmtlich der Jugendzeit des Malers anzugehören. Weitere Werke, die man mit einiger Berechtigung Herbst zuschreiben dürfte, konnte ich keine mehr ausfindig machen.

Ueber das äussere Leben des Meisters fehlt es uns im übrigen durchaus nicht an manchen Nachrichten. In den Zunftbüchern wird Herbst erwähnt bei den Jahren 1492, 1496, 1507, 1512 (wo er den Zug nach Pavia mitmacht), 1514, 1521. Aus dem Jahre 1518 (nicht 1500, wie in Woltmanns Geschichte der Malerei zu lesen steht, welcher Irrthum wohl auf Rahn a. a. O. 741 zurückzuführen ist) ist uns eine Contracturkunde erhalten, nach welcher der Meister für die Dominicanerinnen von St. Maria Magdalena in der Steinenvorstadt zu Basel ein Altarwerk theilweise zu verfertigen hat. Für diese Arbeit scheint nun Herbst weniger als Kunstmaler als vielmehr als Anstreicher der verschiedenen Holzschnitzereien in Anspruch genommen worden zu sein.

Der Schrein mit rund gearbeiteten Statuen und die Innenseiten der Flügel, Reliefs („VI stuck flach geschnitten"), waren das Werk eines Holzschnitzers. Es werden deshalb dem Maler lediglich die Farben angegeben, mit welchen diese Arbeiten polychromirt werden sollten, von den dargestellten Gegenständen ist nirgends die Rede. Nur die Aussenflügel und die Predella waren Compositionen Herbsts und hier wird ihm auch der Inhalt der Malereien genau vorgeschrieben. Die Flügel sollten vier Scenen der Maria-Magdalenenlegende, die Predella die Grablegung Christi enthalten.[1]) Bemerkenswerth ist es, dass diese Vorgänge sich in einer ausführlichen Landschaft abspielen mussten. — Herbst war sicherlich noch ein Vertreter der ältern deutschen Schule und gehörte vielleicht zu den Nachahmern Schongauers, wenigstens spricht seine elsässische Abstammung dafür.[2]) Als sich der grosse

---

[1]) Den Wortlaut des Vertrags hat E. His-Heusler im Anz. f. Kunde deutscher Vorzeit XIII publicirt.

[2]) Zwinger, theatrum vitæ humanæ, Basel 1586, II, 205.

Umschwung auf dem Gebiete der Künste vollzog, war er schon ein älterer Mann, der bereits einen fertigen Styl haben musste, von welchem er gewiss kaum mehr abzuweichen gesonnen war. Die proteusartige Wandelbarkeit des Talentes eines Hans Holbein d. Aeltere ist in der deutschen Kunstgeschichte doch ein Unicum. Durch den Enkel des Meisters Theodor Zwinger[1]) erfahren wir, dass Herbst zur Zeit der Reformation als getreuer Anhänger der neuen Lehre die Malerei aufgegeben habe, um nicht mehr dem „babylonischen Götzendienst“ Vorschub zu leisten. Weshalb Woltmann[2]) Zwinger keinen Glauben schenken will, begreife ich nicht ganz, wir erfahren noch aus andern Quellen, dass Herbst ein fanatischer Freund der Reformationspartei war. Die genannte Notiz Zwingers bezeugt uns übrigens, dass Herbst in seinen Werken noch ganz den ältern deutschen Styl gepflegt haben muss; wir sahen ja oben, dass gerade die kirchliche Kunst — mit ihr muss sich, wie aus Zwinger hervorgeht, der Meister vornehmlich beschäftigt haben — am längsten der alten Uebung treu geblieben ist.

Seinen Eifer für die Reformation scheint Herbst später etwas übertrieben zu haben, denn 1530 muss er öffentlich einige Aussprüche widerrufen, in welchen er das Abendmahl einen „grüwel und betrügerey“ nannte, „darmit man eine gemeine christenheyt vbel verfürt.“ (Urphedebuch 1530.) 1550 starb Herbst 82 Jahre alt. (Zwinger a. a. O.)[3])

Schon sehr früh beginnt auch der Dürersche Styl in Basel Eingang zu finden. Das bedeutendste hieher gehörende und noch erhaltene Werk ist ein Wandbild des Rathhauses, 1519 von dem Zürcher Meister Hans Dyg gemalt. Trotz der mannigfachen Uebermalungen, welche das Bild zu allen Zeiten erfahren musste, erkennen wir immer noch, besonders

---

[1]) A. a. O. 206.
[2]) A. a. O. I, 2 4.
[3]) Näheres vergl. His-Heusler, Rep. f. Kunstw. 2. (1879) pag. 158 f.

in den obern Partien, manche echt Dürerschen Züge. Die Engelsgestalten z. B., welche den thronenden Weltenrichter umgeben, zeigen durchweg den vom Nürnberger Meister geschaffenen Typus.[1])

In neuester Zeit[2]) wollte man ein zweites Wandbild des Rathhauses mit Dyg in Verbindung bringen. (Ein Bauer auf einer Darstellung des Moses und Aron.) Doch ist die in Frage kommende Gestalt deutlich von Holbein beeinflusst und darf nicht aus ihrer Composition, wie diess in etwas hypercritischer Weise geschehen ist, herausgerissen werden. Die Malerei ist jedenfalls erst zu Ende des XVI. Jahrhunderts entstanden und gehört der Schule des Hans Bock an.

Noch etwas älter als das Wandbild Dygs sind die Wandmalereien des Klingenthalklosters[3]) in Klein-Basel, welche uns leider nur noch in Copien Büchels aus dem Jahre 1763 erhalten sind. Unter der grossen Reihe von Gemälden, welche wenigstens drei verschiedenen Künstlern zuzuschreiben sind, führe ich lediglich diejenigen an, welche Dürer'schen Einfluss zeigen. (Einzelne dieser Bilder waren 1517 datirt, wir dürfen wohl dieses Jahr auch als Entstehungszeit der nicht datirten auffassen.)

1) St. Michael mit der Seelenwage und St. Christoph. (Abb. b. Burckhardt u. Riggenbach.)

2) Begräbniss der heil. Clara. (Abb. in den Abhandlungen der königl. Academie der Wissenschaften. Berlin 1844; unnöthiger Weise nimmt Wackernagel für diess Bild einen frühern Ursprung an.

3) St. Anton. 4) St. Sebastian. (Darüber in kleinerem

---

[1]) Woltmann, H. Holbein u. s. Z. I, 294. Rahn a. a. O. 720 ff. Burckhardt und Wackernagel, Basler Rathhaus 11, 37, 41 ff. Vögelin, Anz. für schweiz. Alterthumsk. Oct. 1880.

[2]) Burckhardt u. Wackernagel a. a. O. 14.

[3]) Rahn a. a. O. 654 ff. C. Burckhardt u. C. Riggenbach, das Klingenthalkloster 39 ff. Wackernagel, kleine Schriften II, 353. Massmann, die Baseler Todtentänze.

Massstab eine Versuchung des Antonius.) 5) St. Kunigunde über glühende Pflugscharen schreitend. Datirt 1517. (Jedenfalls das geringste Bild des Cyclus. Vielleicht gehört es auch einem frühern Meister an und wurde 1517 lediglich einer Restauration unterzogen.) 6) Ein heil. Abt Gefangene aus Ketten befreiend. (Felix v. Valois?) Daneben: Jüngling ein junges Mädchen küssend. Ein Bär überfällt das Paar.

Die übrigen Malereien des Klingenthals zeigen eine ganz anders geartete Formengebung. Sie gehören theilweise einem frühern Meister an — vielleicht dem des Todtentanzes (z. B. die 14 Nothhelfer), theilweise scheinen sie das Werk eines niederrheinischen Malers zu sein (z. B. die Alexiuslegende). Da auch einzelne Inschriften des Todtentanzes niederrheinische Sprachbestandtheile aufweisen (Massmann a. a. O. 36 ff.), so dürfen wohl sicher annehmen, dass einst ein solcher Maler im Klingenthal als Restaurator des Todtentanzes beschäftigt gewesen war, der dann auch zugleich die Alexiuslegende gemalt haben kann.

Evident ist ferner die Beeinflussung durch Dürer'sche Werke (wahrscheinlich haben wir stets an die grossen Holzschnittfolgen zu denken) beim Ueberrest einer alten Façadenmalerei von St. Peter. (Jetzt in der mittelalterlichen Sammlung.[1]) Ursprünglich scheinen der Schmerzensmann und Maria und Johannes dargestellt gewesen zu sein, jetzt ist nur noch der Oberkörper Christi und der Kopf der Madonna erhalten. Die Gestalten heben sich von einem gewirkten Teppich ab, der mit Renaissancefestons bekränzt ist. Die Jahreszahl 150.., welche ein Copist gelesen haben will, scheint auf einem Irrthum zu beruhen. Die schon sehr entwickelten Renaissancedecorationen weisen uns frühestens in die zwanziger Jahre des XVI. Jahrhunderts.

Ein mit dieser Malerei sehr nahe verwandtes Werk ist der Bildercyclus des Beinhauses der Muttenzer Kirche.

---

[1]) Rahn a a. O. 662.

Auch hier lernen wir einen flotten Zeichner kennen, der die Köpfe seiner Gestalten fein zu characterisiren wusste. Die Technik zeigt grosse Aehnlichkeit mit dem eben genannten Baslerbild: Ziemlich schwere und harte Contouren, Farbe nur leicht aufgesetzt. Renaissancepilaster und -Festons treffen wir häufig. Die Bilder behandeln in ganz conventioneller Weise das jüngste Gericht und St. Michael mit der Wage. Die nackten Körper der Auferstandenen zeigen ein recht anerkennungswerthes Streben nach guter Wiedergabe der Natur; an ein Actstudium dürfen wir aber natürlich noch nicht denken. Die Südwand der Capelle ist von einer eigenthümlichen Darstellung eingenommen: Im Vordergrunde ein Scharmützel zwischen berittenen Armbrustschützen. Im mittleren Plan kniet ein Ritter betend neben seinem Pferde nieder. (Dürers Eustachius B 57 scheint benützt worden zu sein.) Aus einer Capelle des Hintergrundes bricht ein Haufen bewaffneter Skelette hervor. Vermuthlich ist also das Gemälde ein Votivbild für eine Errettung aus Kriegsgefahr. Die reiche ganz in Renaissance gehaltene architectonische Einfassung dieser Darstellungen dürfte vielleicht das einzige sein, das die Nähe des jungen Hans Holbein verräth.

Die Entwicklung der Malerei Basels noch weiter zu verfolgen, gehört nicht mehr in den Rahmen meiner Arbeit; mit einigen kurzen Worten möchte ich jetzt noch den Zusammenhang einiger alten Schweizermeister mit den deutschen Schulen des XV. Jahrhunderts berühren. An erster Stelle muss hier als der bekannteste, wenn auch nicht bedeutendste dieser Maler, der Freiburger

Hans Fries

genannt werden. — Seit Waagen[1]) das Marienleben dieses Meisters im Basler Museum (Cat. Nr. 46—51) „sehr ausgezeichnet und in der Art zu fühlen dem grossen Schongauer

[1]) Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. II, 281 ff.

verwandt“ genannt hatte, hat sich ziemlich rasch der Irrthum verbreitet, dass Fries ein Nachfolger Schongauers gewesen sei.[1]) Eine Bemerkung des ehemaligen Colmarer Archivars Hugot schien diese irrige Annahme noch zu bestätigen. Hugot hatte nämlich im Archiv von Colmar eine Urkunde entdeckt, nach welcher einem Maler Fries die Verfertigung einer Altartafel für das Münster St. Martin übertragen worden war.[2]) Nach dem Tode Hugots konnte trotz der eifrigsten Nachforschungen das genannte Schriftstück nicht mehr aufgefunden werden. Ich glaube nun, dass der Freiburger Maler Fries mit Colmar in durchaus keiner Verbindung gestanden ist und dass der von Hugot genannte Fries Niemand anders als Ludwig Schongauer ist. Grüneisen und Mauch[3]) erwähnen bereits die Thatsache, dass Ludwig Schongauer den Namen „Fries“ geführt habe. Ludwig hatte Anna Stäbler geheirathet, die mit der Ulmer Familie Fries nahe verwandt war; möglicher Weise war irgend ein Mitglied dieser Familie ebenfalls Maler und nach dem Tode dieses Ulmer Malers Fries übernahm Ludwig Schongauer das Handwerk und führte es unter dem frühern Namen „Fries“ fort. Dass Schongauer nicht nur in Ulm, sondern in Colmar noch diesen Beinamen führte, bezeugt uns Gérard.[4]) Der Freiburger Meister Hans Fries hatte nun zu der gleichnamigen Ulmerfamilie durchaus keine Beziehungen. Er gehört einem Geschlecht an, welches schon seit Beginn des XV. Jahrhunderts zu Freiburg i. U. Bürgerrecht besass.[5])

Den trefflichen Aufsatz von E. His-Heusler möchte ich noch um einige Details ergänzen, welche sich aus dem durch Guardian Rædlé gesammelten urkundlichen Material ergeben

---

[1]) Vergl. z. B. Woltmann, Gesch. d. Mal. 483.

[2]) His-Heusler, Zahns Jahrb. II, 51 ff.

[3]) Ulms Kunstleben im Mittelalter pag. 35.

[4]) II, 409.

[5]) Näheres über die Genealogie des Malers Fries bei Rædlé, Etrennes fribourgeoises 1877, 92 ff.

haben. (Manches hat Rædlé in der oben angeführten Schrift bereits publicirt; über einzelne weitere Fragen hat er mir stets in zuvorkommenster Weise Bericht erstattet.)

Die Bemerkung Grüneisens,[1]) dass Friess schon 1470 einen Todtentanz im Dominicanerkloster von Freiburg gemalt habe, ist völlig unhaltbar. Erstens besass Freiburg niemals ein Dominianerkloster (His a. a. O.) und zweitens stand Fries im Jahre 1470 noch in solch jugendlichem Alter, dass er kaum einen solchen Auftrag hätte ausführen können. Aus welch trüber Quelle Grüneisen diese Nachricht geschöpft hat, ist mir unbekannt.

Die erste urkundliche Erwähnung des Hans Fries geschieht 1480. Damals hatte der Berner Meister Heinrich Bechler eine Darstellung der Schlacht von Murten für den Rathhaussaal von Freiburg gemalt und bei der Placirung der Tafel bediente er sich der Hilfeleistung des Hans Fries, Sohnes des verstorbenen Erhard Fries. Hans Fries erhielt nach glücklicher Aufstellung des Bildes vom Seckelmeister der Stadt eine kleine Summe, um sich ein Kleid zu kaufen. Wir sehen also, dass Fries damals jedenfalls ein ganz junger Bursche war, vielleicht der Lehrling des genannten Bechler, nirgends wird er Maler genannt und auch die Art der Bezahlung seines Dienstes spricht deutlich für sein jugendliches Alter. Als Geburtsjahr dürfen wir also etwa 1465 annehmen. Ueber die Zeit bis zu seinem Basler-Aufenthalt schweigen nun die Freiburgerurkunden gänzlich, auch in den Bernerarchiven scheint bis jetzt noch nichts gefunden worden zu sein, doch dürfen wir annehmen, dass Fries diesen Zeitraum in irgend einer oberdeutschen Malerwerkstätte (aber nicht derjenigen von Colmar!) zugebracht habe und daselbst zur Meisterwürde gelangt sei. 1487—88 hielt sich der Maler in Basel auf und später lebt er ununterbrochen in seiner Vaterstadt Freiburg. Von einer eigentlich künstlerischen Thätigkeit des Fries ist aber damals noch kaum die Rede. Den

[1]) Nicolaus Manuel p. 71.

Rathsrechnungen von Freiburg nach scheint er einfacher Flachmaler gewesen zu sein, der höchstens zum Bemalen von Fahnen zugezogen wurde (für gewöhnlich muss er Kreuze, Holzschnitzereien, Thurmuhren u. dergl. anstreichen.) Erst 1501 erhielt Fries den Auftrag, das jüngste Gericht für den Rathhaussaal zu malen. Das jetzt verlorene Gemälde hätte uns jedenfalls einen interessanten Einblick in die Entwicklung des Meisters thun lassen, wenn der künstlerische Werth der Tafel auch gewiss ein höchst precärer war. 1502 war das Werk vollendet, denn damals empfing Fries die Summe von 405 (??) Pfund, um den Hintergrund zu vergolden, was natürlich erst nach Beendigung der Malereien geschehen konnte. Später aber scheint dem Meister sein Erstlingswerk nicht mehr genügt zu haben, er war noch lange damit beschäftigt, es zu überarbeiten, bis es endlich 1506 seine Stelle im Rathhaus fand. Es bleibt fraglich, ob diese mannigfachen Retouchen und spätern Uebermalungen dazu angethan waren, der Tafel, wie Daguet[1]) in ziemlich übertriebener Weise sagt, eine Stelle als „chef d'oeuvre" unter den Werken des Fries anzuweisen. Die ältesten uns erhaltenen Bilder des Meisters sind vier Gemälde des germanischen Museums in Nürnberg (aus der Moritzcapelle, Cat. Nr. 92, 93, 97, 100.)

Wenn das Dogma, dass Friess aus der Schule Schongauers hervorgegangen sei, richtig wäre, so würden doch gewiss seine frühesten Werke sich noch am engsten an den Colmarer Meister anlehnen, die spätern aber mehr und mehr den Künstler in seiner Eigenart zeigen. Diess ist jedoch durchaus nicht der Fall. Die vier Nürnbergerbilder von 1501 sind nach Formen und Typen von Schongauer grundverschieden und auch die beiden 1503 datirten Tafeln des Museums von Freiburg lassen ein Talent erkennen, das mit dem Colmarer Meister nicht die geringste Verwandtschaft hat, das

[1]) Hans Friess (L'Emulation, nouvelle revue fribourgeoise, Tome 4, 1855.) Vielleicht ist uns eine Wiederholung dieses Werkes in zwei später zu nennenden Bildern von Schleissheim erhalten.

Colorit weist uns weit eher nach Augsburg. Im übrigen zeigt sich der Künstler hier noch gänzlich als Autodidact, von einer „Schule“ wird kaum die Rede sein können. Auf all' diesen Werken giebt sich ein krampfhaftes Streben nach Lebendigkeit kund, welchem der ganz ungeschulte Meister nicht gerecht werden kann, die Bewegungen fallen stets fahrig und ungeschickt aus. Es ist aber ein wahrer Genuss, einmal ein urwüchsiges Talent zu studiren, welches noch unberührt vom Modegeschmack der gleichzeitigen deutschen Malerei getreu — wenn auch in unbehilflicher Weise — die Natur nachzuahmen sucht.

Die Proportionen der Gestalten sind völlig ebenmässig, die bekannten magern Extremitäten der Nachahmer Schongauers treffen wir nicht, die Hände mit ganz kurzen, vollen Fingern sind gut bewegt. Gering ist aber die ganze Gewandung; in bauschigen Falten lässt Fries stets die Mäntel seiner Gestalten in der Luft fliegen. Die einzelnen Drapirungsmotive, welche ihm gerade geläufig sind, bringt er ganz nach freiem Gutdünken an, ohne irgendwie darauf Rücksicht zu nehmen, ob sie wirklich auch an dieser Stelle motivirt sind.

Am frappantesten erinnert die Färbung also (wie auch schon His bemerkt hat) an augsburgische Kunstweise und vielleicht am ehesten an diejenige des jungen Burgkmair. Es wäre immerhin möglich, dass Fries einst kurze Zeit in der Werkstatt Burgkmairs — wahrscheinlich in ganz untergeordneter Stellung — beschäftigt war. Wie es bei geringeren oder unentwickelten Talenten stets der Fall ist, so erstreckt sich auch bei Fries die Nachahmung des augsburgischen Meisters lediglich auf Aeusserlichkeiten, den Geist seines Vorbildes vermag er nicht zu erfassen.

Sehr rasch scheint von da an Friesens Entwicklung fortgeschritten zu sein. Sein Colorit bleibt sich Anfangs noch gleich (erst in den zehner Jahren bildet sich die für ihn characteristische Färbung aus), während die früher noch rohe und dürftige Zeichnung sich immer mehr vervollkommnet. Der Meister scheint häufig die Holzschnitte und Kupferstiche

seiner grossen Zeitgenossen studirt zu haben, um mit ihrer Hilfe sein Talent weiter auszubilden.

In der spätern Zeit seines Lebens, der Periode seiner eigentlichen Malerthätigkeit lebte Fries ohne Unterbrechung in seiner Vaterstadt Freiburg, wir sind also nicht zur Annahme berechtigt, dass er nochmals längere Zeit (einen kurzen Aufenthalt in Augsburg müssen wir für einzelne spätere Werke voraussetzen) unter den Augen eines der bekannten deutschen Maler gearbeitet habe.

Das 1506 datirte grosse Gemälde des Franciscanerklosters in Freiburg (Predigt des Antonius [1]) zeigt nun bereits erhebliche Fortschritte gegenüber den frühern Bildern. Wiederum fällt uns hier der eigenthümlich Burgkmair'sche Goldton auf, die Zeichnung und Modellirung der Gestalten, die Perspective und die liebevolle detaillirte Ausführung künden uns an, dass der Meister trotz seines nicht mehr jugendlichen Alters die erforderliche Energie besessen hat, sich vom Handwerker zum Künstler emporzuarbeiten. Ohne sich des Vorwurfs der „Einflussriecherei" schuldig zu machen, wird man kaum umhin können, den nahen Zusammenhang dieses Hauptwerkes von Hans Fries mit des ältern Holbein St. Pauls Basilica (Galerie Augsburg) zu constatiren.

Beiden Künstlern wurde die Aufgabe gestellt, eine grosse Reihe von Einzelscenen auf ein und demselben Bild zu vereinigen. In wahrhaft überraschend gleicher Weise wussten die beiden Meister sich ihres Auftrags zu entledigen, indem sie die so verschiedenartigen einzelnen Momente zu einem Ganzen vereinten.

Woltmann (Holbein I, 97 ff.) hat mit treffenden Worten

---

[1]) Zwei Tafeln der Schleissheimer Galerie (jetzt unter Nr. 137 in einem Rahmen vereinigt) waren sicherlich einst Bestandtheile der Aussenseiten dieses Werkes. Sie zeigen die Aufnahme der Seligen in den Himmel und den Sturz der Verdammten zur Hölle. (Unter den Verdammten bemerken wir die uns vom Bilde des Schreins her bekannte Gestalt des Geizigen; die beiden Mittelstücke der Aussenseiten — der Weltenrichter mit Maria und Johannes Bapt. — sind verschollen.

darauf hingewiesen, wie vortheilhaft sich Holbeins Werk von ähnlichen niederländischen Compositionen unterscheide, wie das „Nacheinander und Nebeneinander“ der Szenen vermieden sei und ein Hauptgedanke walte. — Auch auf das Gemälde von Fries dürfen wir mit vollem Recht diese Bemerkungen beziehen.

Die linke Seite des Bildes nimmt die ausführliche Darstellung der Predigt des Heiligen ein. Das Wort der Grabrede: „ubi est thesaurus tuus, ibi est cor tuum“ hat Antonius eben ausgesprochen und mit seiner erhobenen Rechten deutet er nach dem Hause des verstorbenen Reichen, man möge hingehen und sich von der Richtigkeit des Gotteswortes überzeugen. Während wir zur Linken die Verheissung dargestellt finden, sehen wir zur Rechten ihre schauerliche Erfüllung: Das blutende Herz des Reichen liegt in der Schatzkammer mitten unter Gold und Kostbarkeiten. Von jähem Schreck erfüllt weichen die Verwandten zurück.

Diesen Hauptmomenten der Handlung hat Fries nun die Nebenepisoden untergeordnet. Im vordern Plan, lediglich als symmetrische Verbindung der beiden besprochenen Darstellungen, wird die Leiche von Franciscanern zu Grabe getragen. Rechts oben eröffnet sich uns der Blick in einen Saal des Hauses, wo der Reiche auf seinem Sterbebette mit geistlichem Trost versehen wird: eine höhnische Anspielung auf die sog. Frommen, die äusserlich alle Gerechtigkeit erfüllen, deren Herz sich aber dennoch von der Welt nicht frei machen kann.

Wie nun die Anordnung der verschiedenen Scenen mit ihrer Coordinirung und Subordinirung evident auf einen Einfluss des genannten Holbeinischen Werkes deutet, so zeigt auch die Ausführung des einzelnen sehr nahe Verwandtschaft mit dem grossen Augsburger Meister. Das Auditorium des Antonius ist theilweise Copie der gleichen Darstellung auf dem Bilde Holbeins. Die verschiedenen feinen Abstufungen in der Andacht der Zuhörer wären in dem Friesischen Gemälde undenkbar ohne das Augsburgische Vorbild. Einzelne Typen Holbeins hat Fries geradezu adoptirt. Als Curiosum

nenne ich nur den kleinen Hans Holbein, welcher auf dem Augsburgerbild von Vater und Bruder begleitet, ruhig der Taufe des Apostels beiwohnt.[1]) Fries scheint solches Gefallen an diesem naiven muntern Knaben gefunden zu haben, dass er ihn auch auf seinem Werke nicht missen mochte und so erblicken wir denn auch hier den kleinen Burschen, wie er mit den übrigen Verwandten in die Schatzkammer eingebrochen ist, um daselbst das schauerliche Wunder wahrzunehmen.

Obschon Fries neben der Composition auch noch manches Detail vom Basilikenbild entlehnt hat, ist er doch im ganzen selbständig und frei von allem Conventionellen geblieben. Die wilden ungestümen Bewegungen, welche auf den frühern Tafeln etwas ungünstig wirkten, sind grösstentheils verschwunden und haben einer weisen Mässigung Platz gemacht. In mancher Hinsicht lässt sich aber noch immer das ungeschulte Talent deutlich erkennen. Die flache Modellirung lässt die Gestalten reliefartig sich vom Hintergrund abheben. In Betreff der Draperie beginnt leider der Meister nunmehr der herrschenden Mode zu huldigen, kleinlich knitterige Motive zeigen sich hin und wieder. In den Köpfen allein zeigt sich eine grosse Meisterschaft.

Seltsam bleibt es hingegen immer, wie Fries in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum von 3 Jahren so gewaltige Fortschritte machen konnte. Man könnte es fast bezweifeln, dass die Tafeln von 1503 und das Antoniusbild wirklich auf den gleichen Meister zurückzuführen seien. Gerade der ältere

---

[1]) Es sei übrigens bemerkt, das Hans Holbein die Figur dieses Knaben bereits im Stecherwerke Schongauers vorgefunden hat und dass ihm wahrscheinlich erst nachträglich eingefallen ist, ihr die Züge seines jüngern Sohnes zu verleihen. Schongauer brachte diese Gestalt auf manchen seiner Passionsblätter als den Typus des damaligen Gassenjungen an, der sich vorwitzig in den vordersten Grund drängt. (Vergl. B_{13}, B_{16}, B_{21}, auf welch letzterm Blatte er sich zweimal findet.) Den echten Schongauer'schen Typus des Knaben — nicht mit den Gesichtszügen des kleinen Hans — finden wir in Holbeins Donaueschingerpassion.

Holbein aber, unter dessen Einfluss Fries gerathen war, zeigt ein ähnliches Phänomen der Entwicklung: erst huldigt er gänzlich der Richtung des XV. Jahrhunderts, bis plötzlich auch seine Kunst vom Lichte der neuen Zeit bestrahlt wird.

Auf die Höhe des Augsburger Meisters konnte sich Fries allerdings nicht erheben, die Formensprache der Renaissance blieb ihm fremd, so dass er neben seinen grossen Zeitgenossen uns doch immer nur als Nachzügler erscheint.

In welcher Weise Fries und der ältere Holbein Verbindungen unterhielten, ist nicht recht klar. Das 1504 entstandene Basilikenbild könnte der Freiburger Meister aber sehr wohl gesehen haben, jedenfalls war er zu dieser Zeit nicht (entgegen der Annahme von His a. a. O. 55) im Wallis für den Bischof von Sitten beschäftigt. Rædlé (a. a. O.) fand noch lange nach Abgang des Schreibens, in welchem der Rath Fries dem Cardinal Schinner empfiehlt, den Namen des Meisters in den Rathsrechnungen erwähnt und schloss deshalb mit Recht daraus, dass die Verhandlungen zwischen Bischof und Maler sich wohl zerschlagen haben.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Antoniusbild dürfte eine Tafel des Freiburger Museums entstanden sein.[1]) Die jetzige Bezeichnung des Gemäldes J F scheint mir ein Falsificat neuern Datums zu sein, das aber wahrscheinlich an die Stelle einer ältern Inschrift gesetzt worden ist, jedenfalls ist das Bild ein wenn auch flüchtiges, so doch echtes Werk des Hans Fries. Das Colorit zeigt den bräunlichen Ton der Frühzeit des Meisters, die Köpfe sind wie immer höchst ausdrucksvoll und einigen von ihnen sind wir bereits auf dem Antoniusbild begegnet. In der Gewandung bemerken wir noch nicht die kleinlichen Motive der spätern Werke, sondern sie ist flüssig und in breiten Massen geordnet. Auch auf dieser Tafel macht sich die phantastische Richtung geltend, die wir bereits in einzelnen Momenten der Antoniusdarstellung kennen lernten.

---

[1]) Früher in der Kirche von Cugy, wo es Rahn gesehen hat. Kurze Beschreibung Rahns im „Anz. f. schweiz. Alterthumsk." Juli 1882.

Der Inhalt des Bildes ist unverständlich, die Composition strotzt von allegorischen Anspielungen, für deren Erklärung ein weites Feld geöffnet ist. Die obere Hälfte der in Hochformat gehaltenen Tafel nimmt der Crucifixus ein, über dessen Haupt ein von einem Nimbus umgebener Schlüssel schwebt. Weiter unten ist zur Linken ein Altar aufgerichtet, an welchem der Priester eben die Hostie segnet, ihm gegenüber erblicken wir eine eigenthümliche weibliche Gestalt, die auf einem verendeten Esel kniet; mit ihrer Rechten führt sie einen Todtenkopf zum Mund, um ihn zu küssen, ihre gesenkte Linke hält eine goldene Krone. Aus einer Wolkenhülle greift ein Arm heraus, der mit einem Schwert den Nacken des Weibes durchbohrt; eine Schlange mit gekröntem Menschenkopf — also wahrscheinlich der höllische Versucher — windet sich gegen das Weib empor. Den untersten Theil des Bildes nimmt der Limbus ein. Mit der Rechten hält Christus das Labarum und stösst einen Teufel von sehr absonderlicher Gestalt nieder, seine Linke umfasst das Handgelenk Adams, um ihn zum Licht emporzuziehen, eine grosse Schaar erlöster Seelen umgiebt den Heiland.

Diese Fülle von uns jetzt unverständlichen Allegorien wurde jedenfalls dem Meister von irgend einem spitzfindigen Geistlichen in den Pinsel dictirt. Die Darstellungsweise ist grösstentheils unglaublich trocken und langweilig, leicht merken wir es dem Künstler an, dass er in seiner Composition nicht frei war.

Ueber die beiden grossen Cyclen des Meisters, die er bereits in Bern geschaffen hat, das Marienleben (Basel und Nürnberg) und das Leben der beiden Johannes (Basel) wird wenig mehr nachzutragen sein.

In der Maltechnik hat sich Fries bedeutend vervollkommnet, die Färbung ist tiefer, wenn auch theilweise bunter als bisher, die Compositionen sind tadellos aufgebaut, aber leider hat der Künstler seine frühere Originalität beinahe ganz eingebüsst. Viele Motive hat er Dürer'schen Holzschnitten entnommen, z. B. die Enthauptung des Täufers ist Copie des

gleichen Gegenstandes in Dürers Apocalypse. Wie nun Waagen dazu gekommen ist, in diesem Marienleben Verwandtschaft mit Schongauer herauszufinden,[1]) ist mir räthselhaft; ein der gleichen Folge angehörendes Bild der Moritzcapelle von Nürnberg nannte er „rohe Fabrikarbeit.“[2])

In neuester Zeit suchte Guardian Rædlé das Werk des Fries um zwei weitere Bilder zu bereichern: die Aussenseiten der Flügel eines 1512 gestifteten Altars der Freiburger Franciscanerkirche: Mariä Himmelfahrt und Verkündigung.[3]) Diese rohen Malereien haben aber mit Fries nicht das geringste gemein, es wäre denn, dass sie ebenfalls augsburgisches Colorit zeigen. Mich erinnerten die Tafeln weit mehr an Sebastian Taig oder einen andern ganz geringen Nachfolger Dürers. Fast komisch nimmt es sich aus, wenn ein neuerer Kunstschriftsteller[4]) diese erbärmlichen Pinseleien „Hauptwerk von Hans Fries“ nennt.[5])

Ein wahrscheinlich directer Schüler Schongauers scheint sich zu Beginn des XVI. Jahrhunderts längere Zeit in der mittleren und östlichen Schweiz aufgehalten zu haben. Mit den uns überlieferten Malernamen konnte ich keines seiner Werke mit einiger Wahrscheinlichkeit in Zusammenhang bringen, es ist anzunehmen, dass dieser unbekannte Meister nur vorübergehend in den einzelnen Städten und geistlichen Stiften verweilt habe. Schon früher sahen wir,

---

[1]) Vergl. oben 121 ff.

[2]) Kunstw. u. Künstl. i. Deutschl. I, 195.

[3]) Rædlé, notice sur l'autel sculpté de l'église des P. P. Cordeliers à Fribourg (Revue de la Suisse catholique 5ème année No. 4) Fribourg.

[4]) Fäh, das Madonnenideal der älteren deutschen Schulen pag. 78.

[5]) Ein H F bezeichnetes Porträt der Akademie von Wien gehört Fries ebenfalls nicht an. Das Bildchen ist 1524 datirt und zeigt das Brustbild eines jungen Mannes mit der Beischrift AET. SVAE XXXIIII. Zur Linken ein Skelett mit einem Täfelchen: Betracht das End. Hintergrund: Reiche Renaissancearchitectur.

dass die Hauptorte der alten und jetzigen Eidgenossenschaft im XV. und beginnenden XVI. Jahrhundert keine Maler besassen, die mit der raschen Entwicklung der deutschen Kunst hätten Schritt halten können und höheren Anforderungen genügt hätten.

Zur Herstellung bedeutenderer Werke war man also stets gezwungen, ausländische Meister zu berufen. Wir sahen, dass im Dom von Chur beinahe sämmtliche deutsche Malerschulen in Tafelbildern vertreten sind; Ivo Strigel, — Vater oder sonstiger Verwandter des Meisters der Hirscher'schen Sammlung — verfertigte Altäre zu St. Sebastian im Lugnetzerthal und in Reams. Es kann uns demnach kaum überraschen, wenn der Künstler, der um die Wende des Jahrhunderts in Zürich, Bern und dem Aargau thätig war, allem Anschein nach ein Ausländer[1]) ist. Nennen wir diesen anonymen Meister nach der Blume, welche er — vielleicht um seinen Namen anzudeuten — auf einer Anzahl seiner Werke anbrachte, den

Meister mit der Nelke.[2])

Der Styl des Malers ist derjenige der späten Colmarer Schule mit ihren mannigfachen Vorzügen und Schwächen. Stiche sämmtlicher Entwicklungsphasen Schongauers hat der Meister benützt. Es darf uns also nicht überraschen, wenn wir oft noch auf etwas alterthümliche Züge stossen. Auch

---

[1]) Inschriften auf Werken Strigels bei Nüscheler, Gotteshäuser der Schweiz, Bisthum Chur, pag. 68 u. 113. Das Altarwerk von Reams kam später in die kathol. Kirche von Winterthur, von wo aus es nach Deutschland verkauft wurde. Seinen jetzigen Aufbewahrungsort konnte ich nicht ermitteln.

Ein drittes Altarwerk Strigels aus Calanca seit Kurzem in der mittelalterlichen Sammlung von Basel.

[2]) Beschreibungen einzelner Tafeln (derjenigen von Zürich): Rahn a. a. O. 738. Vögelin, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek 1873 u. 74. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich 1843, W. Füssli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein 1846. (Der Styl der Bilder wird hier als „byzantinisch" bezeichnet.)

dem Meister mit der Nelke gelingen ähnlich wie Schongauer unbewegte Darstellungen am besten, einzelne statuarisch aufgefasste Heiligengestalten weiss er fein und trefflich zu characterisiren (Predigt des Täufers in Bern), dramatisch bewegte Handlungen fallen hingegen meist steif und unbeholfen aus. (Wunder des Eligius in der Zürcher Stadtbibliothek.) Trotz seiner mannigfachen Fehler nimmt aber der Meister unter den späten Nachahmern Schongauers doch eine der ersten Stellungen ein. Seine Vorzüge liegen, wie bereits angedeutet, weniger nach aussen. Durch eingehenderes Studium lernen wir ihn aber liebgewinnen und als einen Künstler schätzen, der unentwegt stets zu seinem grossen Vorbild — Schongauer — gehalten und so gut es ihm gelingen konnte, versucht hat, dessen Styl weiter zu bilden. (Bei der Characteristik dieses anonymen Meisters gebrauche ich gerne das von Scheibler in seiner Inauguraldissertation angewandte treffliche Schema.)

Die stylistischen Eigenthümlichkeiten des Meisters lassen sich in folgender Weise zusammenstellen:

Proportion: Ungemein schlank und schmächtig. Schultern fehlen beinahe gänzlich. Extremitäten mager. Bewegung: Wo der Maler nicht nach gewaltsamen Affect hascht, ist sie würdig und ausdrucksvoll, sonst von einer lächerlichen Geziertheit. Beinstellung gut und sicher. Die weiblichen Gestalten zeigen noch die characteristische Drehung des Körpers, eine bekannte Modethorheit des späten Mittelalters. Hände: Ziemlich fleischig, Finger lang und spitz. Die Knöchel im Gegensatz zu Schongauer nur leicht angegeben. Modellirung fehlt bei den Händen beinahe völlig. Ruhige Unterhaltung der Persönlichkeiten gewöhnlich von characteristischem Fingerspiel begleitet. Köpfe: a) Männliche: Länglich, nach unten spitz zulaufend. Augen mandelförmig, Nase leicht gebogen, Mund breit, Lippen ziemlich wulstig. b) Weibliche: Nach dem spätern Madonnenideal Schongauers beinahe völlig rund. Augenbraunen hoch gewölbt. Augen etwas hervorstehend (an Hans Baldung erinnernd). Nase gerade, Mund klein. —

Neben diesen Idealköpfen noch eine Anzahl Porträts (besonders auf den Tafeln der Geburt des Johannes in Bern, Predigt des Täufers ebendaselbst, Eligiuslegende in Zürich). Entnahm der Meister einzelne Typen frühern Stichen Schongauers, so bleibt er natürlich auch im einzelnen seinem Vorbild treu, z. B. bei der Krönung der Maria (Zürich) zeigt der Madonnenkopf das längliche Oval der Flandrer, welches auch auf dem betreffenden Stich Schongauer noch beibehalten hatte. Im Ganzen muss gesagt werden, dass auch hier dem Meister der ruhige, leidenschaftslose Ausdruck am besten gelungen ist. Der Maler scheint sich dessen auch völlig bewusst gewesen zu sein und oft, wo etwas Pathos am Platz gewesen wäre, behalten die Köpfe ihre fromme Schongauersche Impassibilität, was z. B. bei der Marter der 10,000 (Zürich und Donaueschingen) beinahe komisch wirken kann. Das Haar ist bei Männern und Weibern lang und fällt in getheilter Masse, leicht gewellt, auf die Schultern nieder. Gewandfalten: Ungemein knitterig und röhrig. Breite Flächen kommen beinahe gar nicht vor, alles ist in kleinliche Drapirungsmotive aufgelöst. Bei geringeren Arbeiten ist der Faltenwurf ganz schematisch und verständnisslos behandelt. (Flügel des Eligiusbildes in Zürich.) Trachten: Gehören der Wende des Jahrhunderts an. Die Weiber tragen fast sämmtlich noch die bizarren Coiffuren und schweren Brocatstoffe des XV. Jahrhunderts, auch das männliche Costüm — enge Kleidung, Hals und Arme oft entblösst, Schnabelschuhe (auf der Zürcher Kreuztragung jedoch bereits das „Kuhmaul") — spricht für diese Zeit. Reiche Trachten in grosser Zahl auf der Predigt des Täufers in Bern. Farbe: Hell, in den Festseiten herrscht ein warmer bräunlicher Ton vor, während die Aussenseiten mit nur ganz dünn und leicht aufgesetzter Farbe oft an die Grisaillemalereien erinnern, welche die niederrheinischen Künstler hier anzubringen pflegten. Das Carnat ist röthlich mit grauen Schatten, die nackten Körper etwas reichlich modellirt. Brocatstoffe sind stets mit wirklichem Gold ausgeführt. Als Curiosum verdient die Behand-

lung des Madonnengewandes auf dem Bilde der Krönung in Zürich genannt zu werden. Hier wurde der ganze Oberkörper der Maria bis auf den Kopf und die Hände mit einer Kreideschicht überzogen, auf dieselbe das Gold aufgesetzt und die üblichen Damastmuster eingepresst. Von einer Modellirung konnte natürlich in diesem Falle keine Rede mehr sein, der Maler nahm sich sogar nicht einmal die Mühe, durch einige Pinselstriche die Aermel des Gewandes anzudeuten.

Glücklicher Weise hat sich der Meister nur diess eine Mal in dieser Geschmacklosigkeit versucht. Die Nimben zeigen die gewöhnliche Scheibenform und kommen ohne Ausnahme bei allen Heiligen vor. Christus hat gewöhnlich innerhalb des Nimbus an seinem Haupte noch die gewöhnlichen lilienförmigen Ansätze. Das Beiwerk ist stets mit grosser Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Als Beispiel kann man gerade das monogrammartige Zeichen des Künstlers nennen: Die weisse und die rothe Nelke. (Oft finden wir beide Blumen zusammen, oft nur eine.) Landschaften: Wenig ausführlich behandelt (Bäume etc. ganz schematisch.) Oefters spielen sich die Darstellungen in Interieurs ab, die perspectivisch gut ausgeführt sind. Gothische Architectur ist die allein vorkommende (auch in den Inschriften finden wir nur die gothische Minuscel). Auf den Festseiten wird die Luft stets durch gemusterten Goldgrund vertreten. Entstehungszeit der Werke: Der Catalog des Berner Kunstmuseums (1885) setzt die Entstehungszeit der Bernertafeln sicher zu früh, wenn er dafür das Jahr 1472 annimmt. (1472 stiftete Jonatha v. Erlach-Ligerz ins Vincenzenmünster von Bern einen Altar St. Johannis des Täufers und einer Tradition nach sollen die Werke des Kunstmuseums daher stammen.[1]) Wenn nun die betreffenden Bilder auch wirklich diesem Altar einst angehörten, so ist es doch durchaus nicht erwiesen, dass sie ihn schon bei seiner Gründung schmückten, sehr wohl kann einige Jahrzehnte später der Altar das jetzige Triptychon erhalten haben. Die

[1]) Stantz, Münsterbuch, pag. 72.

Schongauer'schen Stiche und Compositionen, welche der Meister benützte, existirten auch wahrscheinlich im Jahre 1472 noch gar nicht, jedenfalls ist das Blatt der Taufe Christi (B8) weit spätern Datums. In das andere Extrem ist Vögelin [1]) verfallen, der als die früheste Entstehungszeit der Zürchertafeln das Jahr 1508 annimmt. Ich gebe zwar zu, dass die Zürchertafeln der dargestellten Trachten wegen etwas später fallen dürften, aber jedenfalls ist 1508 bedeutend zu spät gegriffen. Aus den Werken gewinnen wir eben doch den Eindruck, dass der Meister die Persönlichkeiten der Bilder direct seiner Umgebung entnommen habe, ich erinnere nur an die genrehafte Auffassung der Eligiuslegende. Der Maler begnügte sich nicht, wie die meisten untergeordneten Künstler Oberdeutschlands, die einmal von den flandrischen Meistern geschaffenen Typen sklavisch immer und immer zu wiederholen bis ins kleinste Détail des Costüms, — wie wir noch tief im XVI. Jahrhundert auf gewissen Gemälden Trachten aus der Zeit Karls des Kühnen finden — seine Bilder schildern mit grosser Treue das höfische und bürgerliche Leben seiner Zeit und sind culturgeschichtlich nicht uninteressant. Es ist also kaum annehmbar, dass der Meister seine Gestalten mit dem Costüm einer längst vergangenen Periode bekleidet habe, nein, er scheint die zeitgenössische Mode ganz genau wiederzugeben und gestattet uns dadurch seine Werke mit ziemlicher Sicherheit zu datiren. Nach dem Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich (1843) soll sich in Zürcher Privatbesitz ein Porträt erhalten haben, welches nahe Verwandtschaft mit dem Bilde der Marter der 10,000 zeigte. Das fragliche Porträt war H S bezeichnet (was der Verfasser des Neujahrsblattes auf „Hans Schneeberger" deutete) und soll das Datum 1501 getragen haben. Leider gelang es mir nicht, die fragliche Tafel wieder aufzufinden, um die Richtigkeit dieser Angabe selbst beurtheilen zu können, doch scheint mir das genannte Datum trefflich zum Styl der Zürcherbilder

[1]) Neujahrsblatt 1873, pag. 34.

zu stimmen. Also um die Wende des Jahrhunderts dürfte der Cyclus der Wasserkirche von Zürich entstanden sein, etwas früher — vielleicht noch in den Beginn der neunziger Jahre — sind die Berner Bilder zu setzen, die Bilder der Donaueschingergalerie sind dagegen die spätesten Werke des Meisters. (Zweites Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts.)

Erhaltene Werke.

Bern, Kunstmuseum. Cat. Nr. 42. Der Engel erscheint dem Priester Zacharias und kündigt ihm die Geburt eines Sohnes an. Auf dem Spruchband in gothischen Minusceln: Ne timeas Zacharia. Durch das hohe Bogenfenster der Capelle Aussicht auf eine Landschaft. Auf der Altarstufe rothe und weisse Nelke. Cat. Nr. 43. Taufe Christi im Jordan. (Getreu nach B8). Cat. Nr. 44. Zacharias schreibt auf ein Spruchband: Jōs ē nomen. Das Kind wird ihm durch eine Dienerin gebracht. Hübsches gothisches Interieur. Auf den Steinfliessen des Bodens liegen eine rothe und weisse Nelke gekreuzt. Cat. Nr. 45. Predigt Johannes des Täufers vor Herodes. Nur zur Seltenheit kann bei einem oberdeutschen Maler von einer Originalcomposition gesprochen werden, hier sind wir völlig berechtigt, es zu thun. Da die Darstellung nicht zu den der Kunst geläufigen gehört, war der Maler gänzlich auf sich selbst angewiesen und konnte sich nicht an das übliche iconographische Schema halten.

Zur Linken erhebt sich eine niedrige Kanzel, auf welcher der Täufer — eine herbe Büssergestalt — eindringlich predigend dasteht. Seine Worte begleitet er mit höchst characteristischen Handbewegungen, ein Spruchband giebt überdiess noch den Inhalt der Mahnungen an: Non licet tibi habere uxorem fratris tui. In der Mitte der Halle thront Herodes mit Scepter und Krone, zu seiner Linken sitzt Herodias und spielt mit ihrem Hündchen. Diese Hauptgruppe wird von einer Schaar von Hofherrn und Pharisäern umgeben. Der Künstler offenbart hier ein feines Gefühl, indem er den Bussprediger

als gleichwerthiges Gegenstück dem König mit seinem glänzenden Gefolge gegenüberstellte. Jeder Beschauer wird dazu aufgefordert, zwischen den beiden Gruppen seine Vergleiche anzustellen. Trefflich ist der Ausdruck der Köpfe der Zuhörer abgestuft. Scham, Gleichgiltigkeit, Zorn und Hohn spiegeln sich auf den im Ganzen edel aufgefassten Gesichtern.

Das Triptychon, das durch diese 4 Tafeln gebildet wurde, reconstruirt sich allem Anschein nach auf folgende Weise: Aussenseiten, Linker Flügel: Verkündigung des Engels an Zacharias; Rechter Flügel: Namengebung. Innenseite, Linker Flügel: Taufe. Rechter Flügel: Predigt Johannis. Den Schrein nahm vermuthlich eine Holzschnitzerei ein. Cat. Nr. 57 und 58: Verkündigung Maria. Die Jungfrau kniet mit gekreuzten Armen an ihrem Betpult und blickt nach dem Engel hin, der mit verheissungsvoll erhobener Rechte vor ihr kniet. Die Scene trägt sich in einem gothischen Gemach zu. Zu den Füssen der Madonna zwei gekreuzte Nelken. (Aussenseiten von Altarflügeln.)

Stadtbibliothek Zürich, Wasserkirche. 1) Krönung der Maria. (Abbild. Neujahrsblatt 1873.) Auf einem gothischen Thron, dessen Eckpfeiler mit den bekannten musicirenden Putten der flandrischen Meister (vergl. oben pag. 48, Anm. 1) geschmückt sind, sitzen Gott Vater und Christus und krönen die vor ihnen knieende Madonna. Zur Linken und Rechten des Thrones als Ministranten gekleidete Engel mit Musikinstrumenten. Ueber die Behandlung des Gewandes der Maria vergl. oben. Die Anordnung ist im ganzen conventionell. Die Figuren zeigen noch den unverfälschten Schongauer'schen Typus der Frühzeit. 2) Verspottung Christi. (Vögelin 1874, 10 nimmt an, dass das Bild nach einer Schongauer'schen Zeichnung ausgeführt sei.) Einige Colmarer Schulbilder (Flügel von Bühl, Ex voto von Alt-St. Peter in Strassburg) zeigen allerdings auch im einzelnen nahe Verwandtschaft mit dieser Tafel, doch ist es immerhin schwer zu bestimmen, welche Züge speciell Schongauerisch und welche conventionell sind. 3) Martyrium der 10,000. Zur

Linken werden die Heiligen herbeigeführt, zur Rechten spielt sich die Execution ab. Die nackten Körper sind trefflich modellirt. Weisse Nelke. 4) Kreuztragung. (Rahn a. a. O. 739 „Copie nach irgend einem Schongauer'schen Stich." Ueber die Comp. vergl. oben pag. 41 ff). Der Hinrichtungszug hat das Thor verlassen, dem eben hinsinkenden Christus reicht Veronica das Schweisstuch.

Diese 4 Tafeln bildeten ursprünglich wahrscheinlich einen oder zwei Flügel eines Triptychons. Innenseiten waren: Verspottung und Kreuztragung: Aussenseiten: Krönung und Marter der 10,000. 5) Wunder des Eligius. (Ausführl. Beschreibung von Vögelin im Neujahrsblatt 1874, daselbst auch etwas manierirte Abbild.) Der Heilige will einen Schimmel beschlagen, aber durch den Zauber einer dabeistehenden Hexe reisst er dem Pferde das Bein ab. Eligius kneipt mit seiner Feuerzange in die Nase der Hexe und löst so den Zauber.[1]) Auf dem Ambos liegt eine weisse, am Ambos lehnt eine rothe Nelke.

Linker Nebenflügel: St. Anton. Rechter: St. Sebastian. Diese Tafel mag um ein beträchtliches später entstanden sein als die vorhin genannten. Noch immer erkennen wir mit leichter Mühe, dass sie ebenfalls das Werk unsres Meisters ist, einzig das Colorit hat sich verändert, statt der früher vorwiegend hellen Farben finden wir jetzt die echte Augsburger Malweise mit ihren dunkeln Tönen. 6) Hieronymus zwischen den Heiligen Barbara und Agnes. (Nach Neujahrsbl. 1843 aus dem Grossmünster stammend.) Nach Styl und Colorit dem vorigen Bild gleich. (Nach Vögelin 1874, pag. 11 „wiederholt sich Hieronymus aufs genaueste auf einem Bilde des Meisters der lyverspergischen Passion in der Münchner Pinacothek," also wohl Nr. 35 des Catalogs; mir schien diese

[1]) Eine ähnliche Tafel — jedoch ohne das Motiv der Hexe — bewahrt die antiquarische Sammlung im Helmhaus von Zürich. Die Ausführung dieses Bildes ist bedeutend gröber, vermuthlich haben wir hier eine blosse Nachbildung vor uns.

Aehnlichkeit ganz oberflächlich zu sein, jedenfalls erstreckt sie sich nur aufs Typische.)

Donaueschingen (Fürstl. Fürstenberg. Sammlung.) Cat. Nr. 14: Marter der 10,000. (Composition wie oben.) Cat. Nr. 15: Christi Abschied von seiner Mutter. Hinter dem Herrn die 12 Jünger. Vor der Madonna eine rothe Nelke. Der Dürer'sche Einfluss zeigt sich in der Hauptgruppe bereits sehr merklich. Christus und Maria sind nach dem Holzschnitt der kleinen Passion von Dürer (B 21) geradezu copirt. (Also gehört das Bild nicht mehr dem XV. Jahrh. an, wie Woltmann im Catalog bemerkt.) Die Jünger haben noch ganz die Typen Schongauers bewahrt; eine gewisse ungefällige, unharmonische Buntheit, die stark an die Uebung der Bodenseeschule erinnert, fällt uns auf.

Vier andere kleine Tafeln der gleichen Galerie mit Darstellungen aus der Hubertuslegende (Cat. Nr. 55—58) tragen ebenfalls die Nelke als Zeichen, sind jedoch durchaus nicht mit unserm Meister verwandt, sondern das Werk eines ungeschickten Autodidacten.[1])

Die Urkantone der Schweiz (Uri, Schwyz, Unterwalden, Luzern) schon durch ihre geographische Lage von der Aussenwelt ziemlich abgeschlossen, haben sich den ältern Styl der deutschen Malerei natürlich am längsten erhalten. Auch der Schongauer'sche Einfluss scheint erst verhältnissmässig spät hier eingedrungen zu sein.

In den 80er Jahren des XV. Jahrhunderts war in Luzern und den umliegenden Orten ein Meister Nicolaus[2]) der

---

[1]) Ein echtes dem Meister mit der Nelke angehörendes Werk — die Anbetung der Könige — befand sich einst in der Mattenkirche von Baden i. S. (Neujahrsblatt 1843, 6.) Später wurde es nach Basel verkauft, wo ich es nicht mehr auffinden konnte. Eine heil. Jungfrau ihr Kind anbetend (ebenfalls mit rother und weisser Nelke als Zeichen) befand sich noch vor einigen Jahren bei Antiquar Wolf in Basel. Jetziger Aufbewahrungsort gleichfalls unbekannt.

[2]) Erwähnt von Th. v. Liebenau im Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde 1887, II.

gefeiertste Maler. Auch in der St. Oswaldkirche von Zug war er 1487 beschäftigt, „St. Oswalds Schild zu malen und vergolden, darin ein Kreuz und vier Vögel sind.“ (Attribute des Heiligen.)[1]) 1490 erhält Nicolaus eine Bestellung, auf den Altar von Stans für 50 Gl. eine Tafel zu verfertigen.[2]) Man scheint also ein ziemliches Zutrauen in die Kunstfertigkeit des Meisters gesetzt zu haben, denn die verausgabte Summe ist für die damalige Zeit nicht gering.

Unter der ziemlichen Anzahl von Tafelbildern des ausgehenden XV. Jahrhunderts, die aus Luzern und der Umgegend stammen, dürfte es schwer halten, Werke dieses Meisters herauszufinden, die besseren Arbeiten Nicolaus kurzweg zuzuschreiben, sind wir nicht berechtigt; der Styl des Malers war wahrscheinlich derjenige der Colmarer Schule.

Nicolaus scheint das Centrum der gesammten Kunstthätigkeit der Vierwaldstätte gewesen zu sein; die geringeren handwerksmässigen Maler, die bei Beginn des XVI. Jahrhunderts in der innern Schweiz überall auftauchen und ganz die Kunstweise Schongauers zeigen, dürften sich hauptsächlich nach Meister Nicolaus gebildet haben, dessen Tafeln ja im ganzen Land zerstreut waren.

Wir dürfen also mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit diesen alten Luzerner Maler als den Einführer Schongauerscher Formengebung in die Kunst der schweizerischen Urkantone betrachten. Alle hieher gehörenden Tafelbilder — auch solche, die erst spät im XVI. Jahrhunderts entstanden sind — zeichnen sich durch ihre hohe Alterthümlichkeit aus. Es ist ein characteristischer Zug, dass die innern Schweizerkantone — fanatische Gegner aller reformatorischen Bestrebungen — auch auf künstlerischem Gebiet jeder Neuerung abhold geblieben sind.

Wie noch a. 1707 zu Hospenthal im Lande Uri ein

---

[1]) Geschichtsfreund, Mittheil. des historischen Vereins der 5 Orte, 1845, pag. 97 ff.

[2]) Briefliche Mittheilungen von Hrn. Dr. v. Liebenau.

romanischer Kirchthurm errichtet wurde (Rahn a. a. O. 197 Note 1) so blieben auch in der Malerei diese Gebiete noch ruhig der alten Richtung treu, nachdem schon längst in Deutschland die italienische Formenwelt ihren Einzug in die Kunst gehalten hatte. Schongauers Stiche wurden stets als Andachtsbilder copirt, nur im Beiwerk zeigten sich verstohlen einzelne Renaissanceelemente. Auch die Technik war noch oft diejenige des Mittelalters (2 Temperabilder in der antiquarischen Sammlung von Zürich). Zuweilen wurden auf die Costüme einzelne Zierrathe plastisch aufgesetzt. (Ist hierin etwa ein Einfluss venezianischer Uebung zu verspüren? Die Terra ferma di Venezia grenzte ja nahe an die „ennetbirgischen Lande" der alten Eidgenossenschaft.)

Natürlich sind die meisten dieser Tafeln roh ausgeführt, aber unvergänglich zeigt sich immer noch — auch in der elendesten Nachbildung — der Adel der Schongauer'schen Composition.

Unter der stattlichen Anzahl von Bildern, die leider selten mehr an ihrem alten Ort sind, sondern zumeist in die Museen der verschiedenen Kantonshauptstädte zerstreut wurden, nenne ich nur die hervorragenderen Stücke:

Basel, mittelalterliche Sammlung: Altarwerk aus Chur stammend. (Der Schongauer'schen Schule noch sehr nahe verwandt.) Schrein verloren. Erhalten sind allein die beiden Flügel.

a) Linker Flügel. Innenseite: In die Hälfte zunächst dem Schrein pflanzt sich noch dessen Holzschnitzerei fort. Andere Hälfte: St. Georg. Aussenseite: St. Christoph und Maria der Verkündigung.

b) Rechter Flügel. Innenseite: Relief (wie oben) und St. Michael. Aussenseite: St. Sebastian und Engel der Verkündigung.

(Die beiden Figuren der Verkündigung und St. Sebastian sind von einem andern, geringeren Meister.) Predella: Christus und die 12 Apostel mit ihren Attributen (vergl. oben pag. 24.)

Luzern, Alterthümer Sammlung im Rathhaus.

1) Zwei heilige Bischöfe (aus dem Kanton Zug stammend). Gemusterter Goldgrund. 2) Die beiden Jacobus, nicht ganz geringes Werk, zeigt die Schongauer'schen Formen in etwas vergröberter Gestalt. Nahe verwandt hiemit 3) Flügel aus Neuen (Kanton Zug): Heil. Anna selb Dritt und St. Rochus. (Von Schongauer etwas verschiedene Formengebung, nicht unähnlich Nr. 63 des Basler Museums, einer Tafel, die Bayersdorfer neulich Bernhard Strigel zugesprochen hat. [??])

Zug, Museum im Rathhaus. Zwei Flügel eines Holzschnitzaltars. Links: St. Agnes und weibliche Heilige; Rechts: Maria, Jacobus major und Laurentius. (Augenscheinlich vom Meister des Luzerner Jacobusbildes.) [1])

Schwyz (bei Hrn. Landammann Styger). Flügel aus Arth. Innenseite: Verkündigung; Aussenseite: St. Georg. (Besprochen im Anz. f. schweiz. Alterthumskunde Oct. 1881.)

Zürich, Antiquar. Sammlung. 1) Altarwerk aus Biasca (Tessin). Also vielleicht von einem Urner oder Luzerner Meister gemalt. Aussenseiten: Taufe im Jordan und St. Georg; Innenseiten: Geburt und Anbetung der Könige. Neben Motiven, die der Maler von Schongauer entlehnt hat, findet sich noch manch originelle Idee, wie der derb naturalistische Zug, dass Joseph auf dem Bild der Geburt beschäftigt ist, einen Strumpf anzuziehen. Die Ausführung der Bilder ist ungemein grob, die Färbung bunt. (Aufstuccirte Verzierungen auf dem Costüme des Mohrenkönigs.) Sehr ansprechend ist die naive Frische der Darstellung. Der Vogel, der bei der

---

[1]) Als den Meister dieser Zuger Werke können wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit den Maler Hans Siebenhærtz von Zug nennen. 1517 erhielt er von der Kirchpflege von Seelisberg den Auftrag, „eine Tafel also gut zu machen, als die zu Lowertz ist." Sicherlich besass das Städtchen Zug damals keinen andern Künstler, der sich solchen Bestellungen unterzog und wir gehen deshalb kaum zu weit, wenn wir die notorisch aus dem Zugergebiet stammenden und die gleiche Künstlerindividualität verrathenden Tafeln als Werke dieses Hans Siebenhærtz auffassen. (Der Vertrag der Gemeinde Seelisberg mit dem Maler wurde publicirt im Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 1885, Januar.)

Anbetung der Könige im Vordergrund zu schauen ist, darf wohl kaum als monogrammartiges Zeichen aufgefasst werden, sondern ist lediglich Attribut des Christuskindes. (Vielleicht Anspielung auf die bekannte Legende aus des Heilands Jugendzeit). Dieser Vogel — ein Stieglitz — findet sich übrigens noch auf andern Tafeln der oberdeutschen Schule, die nicht das geringste mit unserm Meister zu thun haben. (Z. B. Nr. 59 in Donaueschingen bez. G. F. S., wo Monogramm und Stieglitz mit einander in Verbindung gebracht wurden und man so einen imaginären Meister „G. F. Stieglitz" in die deutsche Kunstgeschichte einzuführen im Stande war. (Vergl, Nagler, Monogrammisten II, 2970.)

2) Heimsuchung. Ein geringes Bild, wenn auch die höchst detaillirte Landschaft lobenswerth ist. Im Vordergrund eine Schwalbe.

3) Flügel aus Unter-Aegeri: Linker Flügel, Innenseite: Geburt. Aussenseite: Verkündigung (Copie nach B3). Rechter Flügel: Innenseite: Anbetung der Könige; Aussenseite: Tod der Maria (Copie nach B33). Die Aussenseiten sind in Tempera gemalt.

Hans Leu von Zürich[1])

gehört mit seinen frühern Arbeiten noch gänzlich der ältern Richtung an, während er später wie fast sämmtliche Schweizermaler völlig unter Dürer'schen Einfluss gerathen ist.[2])

Als sein frühestes noch erhaltenes Werk möchte ich zwei Flügel der antiquarischen Sammlung in Zürich nennen. Die Tafeln tragen kein Datum, wohl aber das Monogramm des

---

[1]) Kurze Notizen: Rahn a. a. O. 737. Neujahrsblatt d. Künstlergesellschaft Zürich 1843, pag. 8. Vögelin, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek 1873, 26 ff.

[2]) Auch Zürich und Bern scheinen in der Malerei eine ähnliche Entwicklung durchgemacht zu haben wie Basel. Leider sind uns aber in diesen beiden Städten aus der Kunstperiode, mit welcher wir uns hier zu beschäftigen haben, fast keine Werke mehr erhalten.

Meisters HL. Der Schrein des Werkes ist nicht mehr erhalten. Von den beiden Flügeln zeigt die Innenseite des linken: St. Margaretha und Nicolaus von Bari, dessen Aussenseite: die Marter der 10,000 (hier das Monogramm HL). Der rechte Flügel zeigt in seiner Innenseite: St. Onophrius und St. Martin (HL), in der Aussenseite: die thebaische Legion.

Leu war sehr lange als Künstler thätig; bereits 1490 erscheint er in den Kirchenrechnungen des Gross- und Fraumünsters (Neujahrsblatt 1873). 1500 malt er für das Fraumünster einen Oelberg. 1502 für dasselbe die Heiligen Felix und Regula (Neujahrsblatt 1843). 1515 und 1519 sind Bilder in Basel datirt, 1517 und 1518 mehrere Holzschnitte und Zeichnungen, 1521 das Bild bei Hrn. Fleischhauer in Colmar (nicht im Museum, wie Rahn angiebt), 1531 fällt der Meister bei Kappel.

Die beiden genannten Flügel der antiquarischen Sammlung sind ungemein fleissig ausgeführt und gleichen den leicht und skizzenhaft behandelten Bildern von Basel ganz und gar nicht.

Die statuarisch aufgefassten Heiligengestalten machen einen durchaus würdigen Eindruck. Das Colorit zeigt den bräunlichen Ton Burgkmairs. Trefflich mit emailartiger Glätte ist das Nackte behandelt, die Modellirung ist sorgfältig, vielleicht etwas zu weichlich. Bereits offenbart sich in den prächtigen Characterköpfen, besonders den männlichen, leise der Einfluss Dürers, während sich im übrigen nicht verkennen lässt, dass Leus Styl mit demjenigen der Bodenseeschule sehr nahe verwandt ist, was durch die geographische Lage Zürichs auch sehr begreiflich ist.

Mit Schongauer stand aber diese Bodenseeschule in durchaus keiner Verbindung, trotzdem wir in Woltmanns Geschichte der Malerei lesen, dass „eine Schule, die unter Schongauers unmittelbarem Einfluss stand, am Bodensee ausgebreitet war.“[1]) Vermuthlich dachte der Verfasser an den Landenbergischen

[1]) A. a. O. 110.

Altar von Carlsruhe, der allerdings für einen Constanzer Bischof gemalt wurde, aber gewissen colmarisch-augsburgischen Arbeiten der Wende des Jahrhunderts so nahe steht, dass wir ihn ebenfalls als Werk der späten Colmarer Schule betrachteten. In manchen Aeusserlichkeiten, in erster Linie im Colorit, mögen die späten Colmarer Tafeln den Werken der am Bodensee herrschenden Kunstrichtung sehr gleichen, im ganzen muss jedoch ausgesagt werden, dass die Nachfolger Schongauers dem typischen Styl ihres Meisters treu blieben, während die Künstler des Bodensees der weit realistischeren Formengebung der schwäbischen Schule huldigten. Die Schule von Colmar hat sich überlebt mit der nimmer aufhörenden Reproduction der einmal geschaffenen Typen, um so anziehender sind für uns die Arbeiten der Maler am Bodensee, die zwar auch zuweilen aus dem reichen Vorrath der Schongauer'schen Stiche sich gewisse Motive schöpfen — welcher oberdeutsche Künstler hätte diess nicht gethan? — aber dennoch durch die schlichte, lebenswahre Auffassung der Natur uns ergötzen.

Die Köpfe dieser Schule sind stets porträtartig, die Gewandung wird genau studirt und auch in ausführlichen Landschaftsbildern versucht man sich sehr oft. Im Colorit allein bleiben diese Meister nicht selten noch zurück. Neben manchen Bildern echt Burgkmair'scher Farbenstimmung treffen wir oft die ärgsten Disharmonien (Nr. 59, 60 und 61 von Donaueschingen).

Diese Schule dürfte auch auf den Styl Leus bedeutend eingewirkt haben; Leus früheste Arbeiten vom Ende des XV. und Beginn des XVI. Jahrhunderts haben sich wohl kaum über die Handwerksmässigkeit erhoben. [1]) Das eben genannte Werk von Zürich fällt höchst wahrscheinlich in die ersten Jahre des XVI. Jahrhundert und war sicherlich den dargestellten Heiligen nach für eine Kirche Zürichs berechnet.

[1]) Nach gefl. Mittheilungen von Hrn. Conservator Escher und Hrn. Prof. Vögelin ist das genannte Werk Leu's das einzige in Zürich erhaltene.

Bald ergiebt sich nun Leu unaufhaltsam äussern Einwirkungen. Es ist nicht die bizarr phantastische Richtung Dürers im allgemeinen, welcher er nunmehr huldigt, sondern die Werke seines spätern Styls sprechen ganz deutlich für eine Einwirkung speciell Grünewalds. Das 1519 datierte monogrammirte Orpheusbild des Basler Museums[1]) (nicht ausgestellt) zeigt in Landschaft, Lichtwirkung, sogar in der Gestalt des Sängers und der ihn umgebenden Thiere unverkennbare Verwandtschaft mit dem Isenheimeraltar. (Zum Vergleich empfiehlt sich besonders die Tafel Nr. 170 des Colmarer Museums: Besuch des Antonius bei Paulus.)

Es ist characteristisch, dass schon das Amerbachsche Inventar bei zwei weiteren Gemälden des Museums von Basel (nicht ausgestellt) zwischen dem Zürcher Maler und Grünewald schwankt. Wir lesen daselbst bei der Aufzählung der einzelnen Bilder des Cabinets: „Zwo Ziemlich tafelen einer grösse mit wasserfarben auf tuch Cephalus und Procris im schnee (nicht „Zephyrus“ wie Nagler III, 1200 sagt!), Hieronymus bettend in der wildnuss. Sind beid von Matthis von Aschenburg oder hans Löwen.“

Von Grünewald sind diese Bilder nun allerdings nicht, sondern sie stimmen stylistisch und technisch (Tempera auf Leinwand) durchaus mit dem Orpheusbild überein. (Auch Herr Dr. His-Heusler, dessen Aufsatz über Leu in Jul. Meyers Künstlerlexicon erscheinen wird, hält sie für authentische Werke Leus). Interessant ist für uns besonders die 1515 datirte Darstellung des Hieronymus[2]), eine Schöpfung, die ohne Grünewalds Isenheimeraltar[3]) undenkbar wäre, die an-

---

[1]) Leimfarbe auf Leinwand; einige Uebermalungen in Oel.

[2]) Der Band U[6] des Basler Museums bewahrt sub 21 eine ähnliche Zeichnung Hans Leus: Phantastische Landschaft mit bizarren Felspartien und Gebirgssee. (Grau in grau, weisse Lichter.) Die übrigen Zeichnungen und Holzschnitte Leus gehören wahrscheinlich einer spätern Zeit an.

[3]) Mit Hilfe dieses Bildes von Leu lässt sich vielleicht die Entstehungszeit des Isenheimer Altarwerks annähernd bestimmen. Niedermayer (Rep. für Kunstw. VII, 133 ff.) nahm dafür das ungefähre Jahr 1515 an und be-

dere Tafel — Cephalus und Procris — steht, wenigstens was die Staffage anbelangt, mythologischen Bildern des Nicolaus

---

rief sich auf eine Inschrift des Salbengefässes von Maria Magdalena auf der Kreuzigungstafel, welche das Datum 1515 zeige. Es findet sich nun allerdings auf diesem Gefäss einiges decorative Rankenwerk, aus welchem man mit etwas gutem Willem die genannte Zahl herauslesen kann, doch darf man keinen Moment darüber im Zweifel sein, dass es lediglich Spiel des Zufalls ist, wenn einige dieser Ranken die Gestalt einer ⟩ oder einer ⟆ annehmen. Hätte Grünewald ein Datum anbringen wollen, so ist es klar, dass er sich deutlicher, leserlicher Ziffern bedient hätte, weshalb hätte er zu einer solch müssigen Spielerei greifen sollen?

Obschon nun Niedermayer diese imaginäre Inschrift nicht gerade als Hauptbeweis anführt, so hält er doch am Jahre 1515 als wahrscheinlicher Entstehungszeit des Altars fest. Mir scheint nun diess Datum aus mehrfachen Gründen etwas zu spät gegriffen zu sein. 1) Renaissanceornamente treffen wir auf den Bildern noch keine, auch der Renaissancepilaster, den Niedermayer auf dem Antoniusbild (Cat. Nr. 164) gefunden haben will, ist lediglich ein Pfeiler mit einem Kragstein, der die bekannte späthgothische Profilirung zeigt. (Vergl. Redtenbacher, Leitf. z. Stud. mittelalt. Baukunst Figg. 529 ff.) Wohl bekannt ist mir zwar, dass die Maler der Richtung Dürers antikisirende Formen niemals mit der Freiheit eines Holbein oder Burgkmair anwandten, ihre Prachtarchitecturen sind stets noch gothisch gedacht, doch im Detail können auch sie nicht umhin, der Zeitströmung einige Concessionen zu machen. Das Intérieur mit dem Engelconcert, welches Grünewald mit allen ihm geläufigen Prachtformen ausstattete, entbehrt ganz und gar jeder Renaissancedecoration und doch leuchtet es ein, dass der Meister auf dieser Tafel mit seinen architectonischen Kenntnissen prunken wollte; aber kein Feston, kein Palmettenknauf bezeugt uns, dass Grünewald auch nur eine Idee von der antiken Formenwelt gehabt hätte, im Jahre 1515 wäre diess aber unerhört gewesen für einen Künstler von seiner Bedeutung. Bei Dürer, den wir doch als den geistigen Lehrer Grünewalds betrachten dürfen, traten damals längst schon, wenn auch zaghaft Renaissancedecorationen auf. Ich glaube, dass uns die architectonische und decorative Ausstattung der Gemälde verbietet, den Isenheimer Altar später als 1510 zu setzen. 2) Einige Tafeln Hans Baldungs, z. B. die Kreuzigungen von Berlin und Basel aus dem Jahre 1512, der Freiburger Hochaltar 1511 begonnen, wären ohne die Priorität der Isenheimer Flügel undenkbar. 3) Das 1515 datirte Hieronymusbild von Hans Leu offenbart einen Meister, der mit Grünewalds Formengebung schon seit längerer Zeit vertraut sein muss. Der Styl Grünewalds ist dem Zürcher Maler bereits

Manuel nahe. Ob und in welcher Art sich die beiden Maler beeinflussten, ist nicht leicht zu constatiren.

---

zur andern Natur geworden, Unsicherheiten, stylistische Inconsequenzen, welche einen Anfänger in einer andern Kunstrichtung verrathen, fehlen dem genannten Basler Bilde Leus ganz und gar. 4) Eine 1503 datirte Kreuzigung der Schleissheimer Galerie (Nr. 184), die Bayersdorfer mit grösstem Recht für ein Werk Grünewalds hält, zeigt solche Verwandtschaft mit den Tafeln von Isenheim, dass wir gezwungen sind, für diese Bilder ungefähr die gleiche Entstehungszeit anzunehmen. Im Zusammenhang mit dem Schleissheimer Bild sei hier noch eine auffallend ähnliche Kreuzigung des städtischen Museums von Breslau erwähnt. (Saal V, Nr. 122, „Hans Baldung Grien.")

Ein 1507 datirtes Altarwerk in der Sammlung des Schlosses Kirchberg bei Ueberlingen kann hingegen für die Chronologie Grünewalds nicht in Betracht kommen, da das genannte Datum sicherlich gefälscht ist. Die Versuchung des Antonius ist nämlich getreue Copie nach einem erst 1509 entstandenen Stich des Lucas von Leyden; für den Kampf des Heiligen mit den Dämonen hat sich der Meister enge an den Isenheimer Flügel gleichen Gegenstandes angeschlossen. Immerhin sei auf die interessanten Tafeln von Kirchheim hingewiesen, die neuerdings Kraus durch treffliche Reproduction auch weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. (Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden, I. Kreis Konstanz, pag. 508 u. 509.) 5) Zuletzt wollen wir auch nicht vergessen, Sandrart als Autorität aufzuführen, der doch von allen Autoren über Grünewald der am besten unterrichtete ist. Sandrart sagt von Grünewald: „Wo und wann er gestorben ist mir unbekannt, halte doch dafür, dass es um an. 1510 geschehen." (Teutsche Akademei II, 236.) Mit der Jahreszahl 1519 eines nicht mehr existirenden Altares der Schneekapelle zu Aschaffenburg kann nicht wohl argumentirt werden. (Vergl. Woltmanns Aufsatz über Grünewald in der allgemeinen deutschen Biographie.)

Druckfehler.

Seite 3 Zeile 16 von oben lies verwandter, statt verwandten.
„ 7 Anmerkung Zeile 10 von unten lies 1445 statt 1465.
„ 19 „ streiche das Komma nach Voragine,
„ 48 Zeile 8 von oben lies feine statt seine,